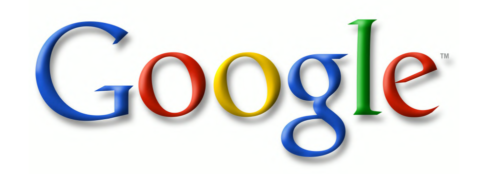






OBRAS

LITERARIAS

DE

D. FRANCISCO MARTINEZ

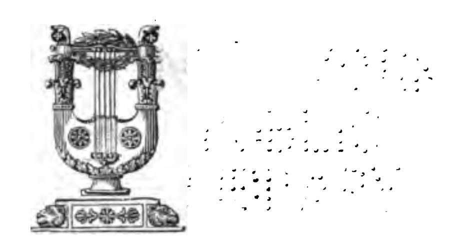
DE LA ROSA.

OBRAS
LITERARIAS

DE

D. FRANCISCO MARTINEZ
DE LA ROSA

Tomo Primero.



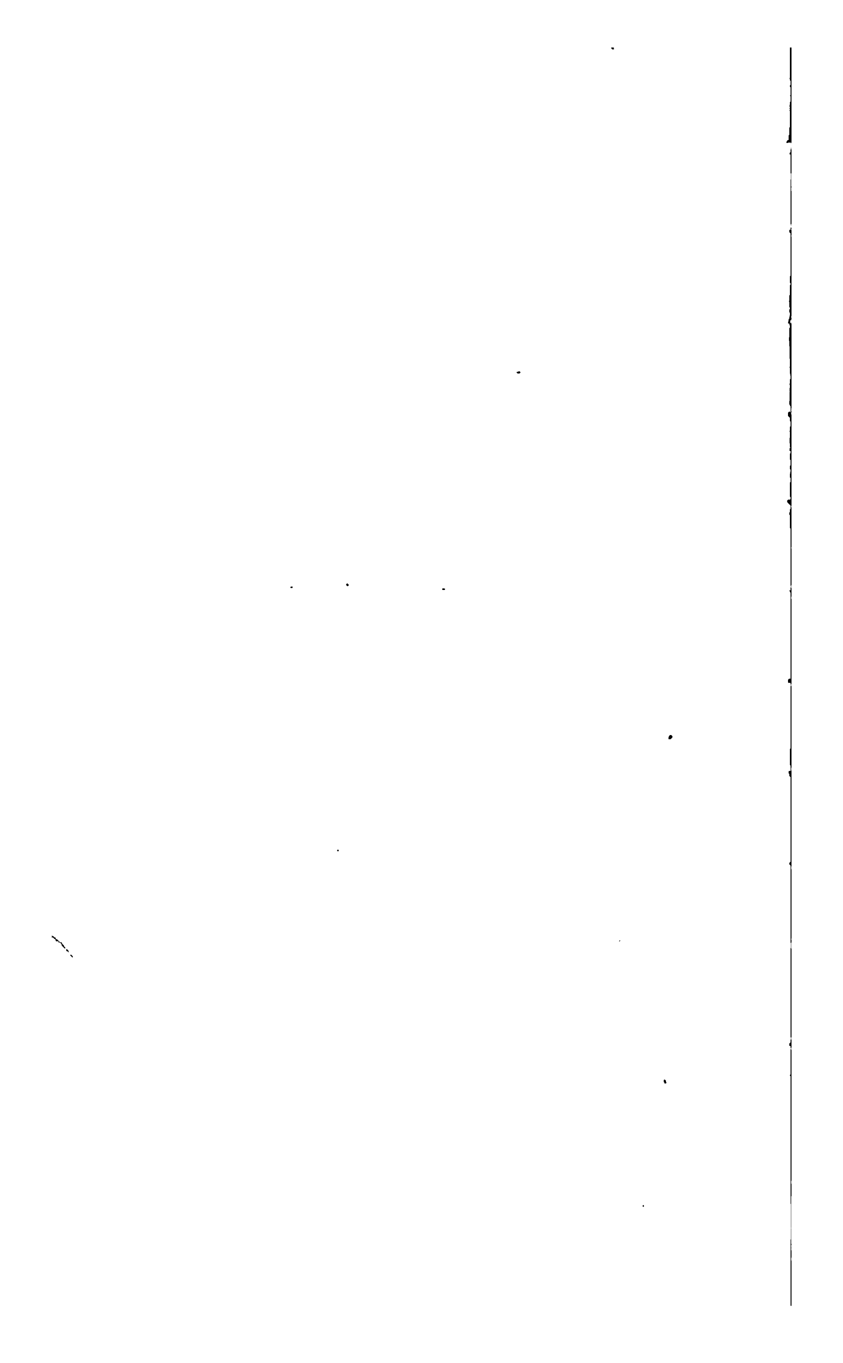
PARIS

EN LA IMPRENTA DE JULIO DIDOT,

CALLE DEL PUENTE DE LODI, Nº 6.

1827

POÉTICA.



ADVERTENCIA.

«Juan de la Cueva escribió en verso (con poco método, redundancia, desaliño y no segura crítica) una compilacion de preceptos relativos al arte de componer en poesía. Los Franceses tienen en su lengua la excelente Poética de Boileau; nos falta en España un poema semejante; y mientras no aparece, solo la *leccion poética* puede suplirle *.» Asi se expresa D. Leandro Fernandez de Moratin en la última edicion de sus obras; y esta falta, sumamente reparable en una literatura tan rica como la española, indica al mismo tiempo el motivo y el fin de esta obra, aunque no la vana pretension de haber llenado cumplidamente su objeto.

Mas por defectuosa que sea, acarreará la ventaja de allanar á otros el camino para empresa tan difícil; siendo ademas muy útil á los jóvenes aplicados encontrar reunidos en una sola obra los preceptos esparcidos en muchas, y frecuente-

* Alude á la excelente Sátira, premiada por la Real Academia Española.

mente sin método ni órden. Hasta el hallarlos en su idioma nativo aumentará la facilidad de comprenderlos, y el estar en verso la de grabarlos en el ánimo y retenerlos en la memoria.

Me he ceñido á no emplear en el Poema sino ejemplos tomados de autores griegos y latinos ó de poetas castellanos, para despertar en los jóvenes la aficion á la literatura clásica de los antiguos y á la de su propia nacion; medio el mas á propósito, en mi dictámen, de ir formando su *gusto*, al paso que se vayan enriqueciendo con las voces y frases de un lenguaje puro y correcto. Unicamente en las Notas he citado alguna que otra vez autores extrangeros, ó por creerlo conveniente para ofrecer algun cotejo ó contraste, ó por parecerme que la materia misma lo requeria.

Si acaso condenase alguno que haya elegido cabalmente á nuestros autores mas célebres para presentar muestras de defectos y censurarlos con severidad, debo manifestar en mi abono que no me ha movido á hacerlo el maligno deseo de notar faltas, y mucho menos en autores á quienes no solo miro con admiracion, sino hasta con cierta especie de gratitud por el consuelo que me han ofrecido en algunas épocas de mi vida; sino que he preferido ese medio como el mas oportuno para lograr el fin que me proponia de encaminar á la juventud por la senda del acierto. Los errores de poetas despreciables no ofrecen riesgo de contagio; porque ó no se leen sus obras

ó se las maneja con cautela y desvío; pero como los alumnos en literatura oyen continuamente citar á varios autores como los mejores modelos y elogiar algunas de sus composiciones como las mas perfectas, pudieran fácilmente caer en la equivocacion de admirar como otras tantas bellezas las que son graves faltas, ó cuando menos descuidos reparables. De uno y otro suele hallarse aun en las poesías mas celebradas; y por eso conviene mucho enseñar á los jóvenes á separar el oro puro de la liga que le desluce.

No por eso pretendo haber acertado siempre en mi crítica, ni menos aspiro á que se repute mi dictámen como el fallo de un juez: he manifestado meramente lo que me parece y las razones en que lo fundo, con la desconfianza que inspira censurar obras de gran mérito, y mucho mas en materias de gusto, en que frecuentemente no es fácil darse cuenta á sí mismo, cuanto menos á otros, de por qué una cosa agrada ó desagrada. Cuando trate de la aplicacion de reglas fijas hablaré con mas seguridad; y aunque alguna vez acaeciere que me equivoque, creo que en general producirá esta obra el provecho de inclinar á los jóvenes á no seguir á ciegas el voto comun, sino preferir examinar las obras por sí mismos, juzgarlas con su propia razon, y esforzarse para discernir las bellezas y los descuidos.

Asi he procurado hacerlo en las *Anotaciones á la Poética*, que han resultado mas numerosas y extensas de lo que al principio me propuse;

pero insensiblemente se me ha ido un paso tras otro en campo tan vasto y ameno, estimulándome á proseguir el que siempre tenia presente la falta que hace en España un *curso de literatura*, en que se apliquen á nuestras obras célebres, tanto en prosa como en verso, los principios y reglas del arte de escribir. Esta empresa exigiria, para desempeñarla medianamente, largo tiempo y meditacion, un caudal bien provisto de conocimientos y mayor copia de materiales á la mano que la que puede hallarse cuando se escribe en pais extrangero; y como estas circunstancias son tambien aplicables, hasta cierto punto, á la obra que presento al público, son otras tantas razones que aumentan mi temor y desconfianza.

POÉTICA.

CANTO I.

DE LAS REGLAS GENERALES DE COMPOSICION.

Si el noble anhelo de la eterna fama
Que nuestros patrios vates merecieron
Vuestros fogosos ánimos inflama,
No os arrojeis, ó jóvenes hispanos,
Con temerario afan á la ardua empresa;
Ni oseis con torpe paso
Hollar á ciegas la escabrosa via
Que á la cumbre conduce del Parnaso.
Temed antes, temblad: una es la senda,
Los precipicios mil; quien en sí propio,
Del arte los preceptos desdeñando,

Vanamente confia,
Cual Icaro tal vez remonta el vuelo;
Mas deshechas las alas mal seguras,
Despéñase con mengua al hondo suelo.
  Si su suerte temeis, consultad antes
Cien veces y otras cien las propias fuerzas,
Y ved si grato el cielo
Os otorgó la ardiente *fantasía*,
El *ingenio* creador, digno tan solo
Del sacro lauro del divino Apolo [1].
Con tan sublime don favorecidos,
No dudeis aspirar en vuestros cantos
Al digno galardon: *natura bella*
Os mostrará las gracias, los encantos
A los ciegos profanos escondidos;
Y alzando el sacro velo,
Ofrecerá benigna á vuestros ojos
El propio, el solo, el único *modelo*.
  Su fiel *imitacion* continuo sea
Vuestro estudio y placer, sin que del arte
El duro anhelo ni el afan se vea:
Desdeñando sacar una vil copia
Con baja esclavitud, libre campea
El *ingenio* creador; compara, elige,
Forma de mil objetos una idea;
Y ornando á su placer su propia hechura,
Émulo de natura
La iguala, la corrige, la hermosea [2].

Asi diestro pintor no copia á Silvia,
La hija mas bella de su patrio suelo,
Al retratar la hermosa Citerea;
De una y otra beldad forma en su mente
De la alma diosa el *ideal modelo*,
Al lienzo lo traslada, le da vida;
Y á su *ingenio* divino,
No á Jove ni á las Gracias, debe Vénus
Su airoso talle y rostro peregrino [3].
Mas si su osado arrojo
No modera la ardiente *fantasía;*
Si del *buen gusto* con desden desprecia
El cauto aviso y la prudente guia,
No os admireis si su arrogancia necia
De la segura senda os extravia.
Asi el bridon lozano,
Indócil, impaciente,
Si el yugo rompe de la diestra mano,
Corre el monte y el llano,
Salva el torrente, el muro, el hondo rio;
Mas en oculta sima despeñado,
Sepúltanlo su orgullo y ciego brio.
No menos orgullosa, menos ciega,
Piérdese la arrogante *fantasía*,
Si al libre impulso de su ardor se entrega:
Sus partos prodigiosos
Su fecunda invencion muestran en vano;
Informes, monstruosos,

A la razon insultan, cual nacidos
En la embriaguez ó en el delirio insano.
Siempre el *buen gusto* vuestro *ingenio* enfrene:
Cual hábil arquitecto, elija, ordene
El sitio, el plan, los propios materiales;
Y sus obras continuo vigilando,
Sin imponerle un yugo embarazoso,
Deje al fecundo *ingenio*
Alzar el edificio suntuoso.
Mas no con breve afan livianamente
Buen gusto adquirireis; que ni lo prestan
Los áridos preceptos
Ni el sutil raciocinio de la mente:
Con modelos bellísimos nutrido
Fórmase lentamente,
Cual con música acorde el fino oido;
Menos juzga que siente;
Natural nos parece, no adquirido;
Y á la grata beldad acostumbrado,
Por instinto condena cuanto advierte
Que disgusto le causa, en vez de agrado[4].
No lo vicieis, ó jóvenes hispanos,
Y su voto seguid cual cierta guia:
Estudiad noche y dia
Los modelos de Griegos y Romanos;
Y no aparteis jamas de la memoria
Que asi lograron tan sublime gloria
Nuestros ilustres vates castellanos[5].

Parece que á los Griegos venturosos
Mostró Naturaleza
Su nativa belleza;
Y ellos sencilla, pura,
Sin arte ni atavíos,
Cual ciegos amadores
Presentaron desnuda su hermosura[6].
Viéronla los Romanos, se prendaron;
Y depuesto el orgullo de señores,
A sus mismos vencidos envidiaron:
Siguiendo entonces con ardor su huella,
Tal vez mas rica, noble y ostentosa,
Tal vez menos sencilla y menos bella,
A natura en sus obras imitaron.
Mas no se satisfizo
Con tanta gloria su ambicioso anhelo;
Y con adorno frívolo y postizo
Engalanar queriendo su modelo,
Sus gracias afearon,
Y á las armas del Vándalo y del Godo
La ruina del *buen gusto* prepararon [7].
Tornó, empero, á brillar su clara aurora
Tras largos siglos de tiniebla umbría;
Y la Italia feliz levantó el grito
Al columbrar su luz encantadora:
Con noble aliento y con tenaz porfía
Busca entre ruinas los preciosos libros
Que el tiempo respetó; ve de natura

Grabada en ellos la divina imágen;
Y asómbrase y recrea
Al contemplar cual dura
Igual, intacta, eterna su hermosura,
Como en la bella Vénus Medicea [8].
Entre el hórrido estruendo y alaridos
De bélicas naciones,
Absorta escucha Italia
Del Dante y del Petrarca las canciones;
En tanto que las Musas placenteras
A coronar su frente descendian
Del Arno á las bellísimas riberas [9].
De tanta gloria el Español zeloso,
El sagrado laurel ciñó el segundo;
Y al tiempo que aspiraba victorioso
Al imperio del mundo,
Adorando sumiso y respetoso
De Grecia y Roma los divinos ecos,
Dulce canto entonaba,
Y la corona á Italia disputaba.
Asi el divino coro
De tanto ilustre vate dió renombre
A aquella edad feliz de *siglo de oro*;
Y á par de la victoria
Hizo famoso el castellano nombre.
Seguid, seguid su ejemplo: de memoria
Sus cantos aprended; y repetidos
Cien veces y otras ciento,

El alma aficionad á su belleza,
Y el gusto y los oidos
A su grato sabor y dulce acento.
Mas si del noble *ingenio* envanecidos
Desdoro reputais ganar la palma
Por tan claros varones conducidos,
Y preferis que os abra nueva via
La osada fantasía,
En la siguiente edad á tantas glorias
El escarmiento ved : ensalzó ufana
Al *ingenio sutil*, ataviado
Con brillante oropel y pompa vana;
Cual rey de farsa, con fugaz imperio
Viólo reinar triunfante y aclamado;
Mas confundido al fin su orgullo necio,
La razon y el *buen gusto*
Su vil pompa miraron con desprecio [10].
Al ostentoso ornato y falso brillo
Anteponed prudentes
De un plan vario y sencillo
La agradable *unidad*: el alma goza
Al ver las varias partes convenientes
Ligadas en un punto,
Y que abarcar consigue perezosa
De una sola mirada su conjunto.
Mas si discordes partes mal trabadas
A un fin único y simple no conspiran,
En vano con esmero trabajadas

Muestran ingenio y arte prodigioso;
No aplacen sus bellezas dislocadas
En el total deforme y monstruoso.
Si unierais por ventura
Del Hércules de Roma al tronco bello
La augusta faz de Jove soberano,
De Cipria el blando cuello,
Y de Aquiles veloz el pie liviano;
Aunque del mismo Phidias obra fuera,
¿Quién del necio capricho no riyera..?
No lo olvideis jamas; y vuestras obras
Cual ley primera observen:
Que del principio al fin sus varias partes
Concierto, enlace y *unidad* conserven [11].
Cuidad despues de darles con acierto
Debida *proporcion*: ella á las Artes
Les presta sus encantos; al *buen gusto*
Halaga y lisonjea:
Y á la austera razon al par recrea.
A una breve coluna mal asientan
La basa y capitel de gran altura;
Y á colosal figura
Y cuerpo giganteo
La cabeza y la planta de pigmeo.
Mas un vate indiscreto,
Por ostentar fecunda fantasía,
De su fin se extravia;
Piérdese, olvida el principal objeto;

Y si su infausta estrella
Le ofrece en breve canto
Una larga pintura, tal vez bella,
Dispensen los lectores
Que no atienda á sus gritos hasta tanto
Que apure uno por uno sus primores.
Si canta de Alejandro la victoria,
¿Qué vale que en cien versos armoniosos
Pinte el soberbio carro de Darío?
Cansados los lectores, sin aliento,
Solo piden ansiosos
De la horrenda batalla el fin sangriento [12].
Mas si *proporcionadas*
Las varias partes al total responden,
Ved si en su *propio sitio* colocadas
A su fin y á su intento corresponden.
Aquel arco elevado y suntuoso
Propio es de ese palacio, y dignamente
Sostuviera su pórtico grandioso;
¿Mas á qué en los jardines? ¿Qué sustenta?
De su firmeza y de su altura ufano,
Tan solo representa
El peso sostener del aire vano.
Tal descripcion es viva, encantadora;
Ese cuadro magnífico, ingenioso,
Muestra rara invencion; mas cuando finge
Que á su perdida amante tierno llora,
¿El importuno vate tiene aliento

Para ostentar tranquilo su talento[13]?
  Imitad al pintor: si de Ariadna
El triste caso retratar intenta,
De cerca, á la luz clara, el bello rostro
Muestra el grave dolor que la atormenta;
Un grupo de Amorcillos mas distante
La fuga llora del infiel amante;
Y entre la sombra del confin perdido
Divísase el bajel del fementido[14].
  Fuera del *lugar propio* nada hay bello.
Invente la fecunda *fantasía;*
Mas prudente el *buen gusto* el plan ordene;
Las varias partes á *unidad* reduzca;
Con *oportuna union* las encadene;
Y la que al fin propuesto no conduzca
Cual inútil y frívola condene.
  Luzca luego el *ingenio* sus tesoros
Al darles *variedad*: la obra mas bella
Causa tedio sin ella;
Y menos place al alma
El ancho mar en calma,
O la inmensa llanura
Cubierta de verdura,
Que ver el prado y rio
A par del bosque umbrío,
O de mástiles llena
La ribera del mar embravecido
Que corre, hierve, estréllase en la arena.

Mas un pintor mezquino,
Si á diseñar acierta por acaso
Un rostro peregrino,
Al guerrero, al anciano, á la doncella
Les pinta la faz bella;
Y aparecen hermanos,
En hábito y en rostro semejantes,
Pirro y Anquises, Griegos y Troyanos.
El que tan solo canta
Guerras, heridas, muertes,
Con triste horror espanta;
Y el que solo de amor dulces ternezas,
Cual con miel y beleño,
Con suavísimos versos causa sueño:
Mas vario nos encanta
Quien de Troya refiere el crudo estrago,
Y los tiernos amores
De la mísera reina de Cartago [15].
¿Y no tendrá su término y medida
La grata *variedad?* Solo en *un medio*
El acierto consiste y la belleza:
Quien por tímido y cauto
Muestra estéril pobreza;
Quien por lucir su rica *fantasía*
Sin tino muda objetos y colores,
Y parece que sueña ó desvaría.
Ya llenó ese paisage de pastores,
De apriscos y cabañas;

¿Qué le podrá añadir? Cubrirá luego
De corales y conchas las montañas.
¿Es *propio* tal adorno? ¿Es *conveniente*?
Senténcielo el *buen gusto* riguroso;
Que el mas rico, el mas bello,
Sin esa cualidad, es en vil sayo
Un retazo de púrpura ostentoso.
Diverso ornato exige la morada
Del culto ciudadano,
La del simple aldeano,
Y la mansion á un príncipe labrada;
Mas si un vate confunde
Lugar, personas, ocasion, intento,
Tal vez con oro y ricos pabellones
Ornará de un pastor la humilde choza,
Y con rústicos ramos y festones
De un monarca la estancia suntuosa.
Ni basta que el ornato propio sea:
Si á su antojo la rica *fantasía*
Lo prodiga con loca demasía,
En vez de acrecentarles su hermosura,
Las obras mas perfectas desfigura.
Con solo el noble manto una matrona
De su beldad blasona;
Mas la Maya de aldea
Con cintas, diges, flores,
Mientras mas se engalana, mas se afea [16].
Ostente en hora buena sus primores

Del pérfido Boabdil el regio alcázar,
De sus ricas techumbres las labores,
Los muros entallados,
De nácar, oro y púrpura adornados:
Tal vez allí encantada
Recordará la ardiente fantasía
La union afortunada
De amor, nobleza, ingenio y bizarría;
Mas si movemos luego nuestra planta
Del Quinto Cárlos al palacio augusto,
Su sencillez magnífica, sublime,
El ánimo engrandece,
Y en el rotundo circo nos parece
Que vemos gladiadores en la arena,
Y que el eco de Roma allí resuena [17].

Tanto puede en las artes el *buen gusto*:
Elegidle por juez; y haciendo gratas
La invencion del *ingenio* y su riqueza,
Dé á vuestras obras unidad, enlace,
Proporcion, órden, sencillez, belleza.

CANTO II.

DE LA LOCUCION POÉTICA.

Ya el cuadro diestramente diseñado
En vuestra mente está: buscad colores
Que dando á los objetos cuerpo y vida,
Nos muestren sus bellezas y primores.
Lo que claro concíbese en la mente
Se pinta fácilmente;
Y natura presenta ya escogido
El contorno, la sombra, el colorido.
Mas de un vate la oscura fantasía
Aborta mil engendros monstruosos,
Y luego los envuelve y atavía
Con términos confusos y pomposos:
Tal vez parto sublime, sobrehumano,
Lo aclama sorprendido el vulgo necio;
Mas la razon se acerca, y con desprecio
Ve el bulto informe entre el ropage vano.
La expresion que no es clara nunca es bella:

Y el vate que presuma ser sublime
Elevando la frase hinchada, oscura,
Es cual hueca fantasma que de noche
Remeda de un gigante la estatura.
Asi á la luz burlados
Vense tantos ingenios, cual portentos
En el siglo de Góngora admirados [1];
Mientras la gloria crece
Del modesto Leon, y cada dia
Mas grande, mas divino nos parece [2].
   La noble sencillez solo es sublime.
Zeuxis pintó desnuda á la belleza;
Mas un mal escultor con hueco manto
Pretende á sus estatuas dar nobleza.
   No, empero, por temor de extraviaros
Si remontais el vuelo,
Con frase humilde y baja
Os arrastreis cobardes por el suelo:
Jugar suelen acaso
Con túnica sencilla y canto fácil
Las venturosas hijas del Parnaso;
Mas nunca el almo coro
Consiente que con frase torpe ó baja
Su pudor se amancille ó su decoro [3].
   La expresion mas sencilla noble sea:
Y aunque propia parezca en vuestras obras,
La voz plebeya que condene el uso
Proscrita de sus términos se vea.

¿Pues qué, el uso es el juez? y árbitro y dueño
Despótico, absoluto de las lenguas;
Y aunque del fallo la razon reclame,
Declara á una voz noble y á otra infame.
Admíranos Homero cuando pinta
Del Olimpo las *puertas*,
Por las Horas abiertas;
¿Mas quién os tolerara
Que pintaseis la Aurora refulgente
Abriendo las *ventanas* del Oriente [4]?
Como suele tal vez humilde vaso,
Hallado entre las ruinas de Pompeya,
Con respeto mirarse; y si se hallara
Sirviendo en pobre aldea,
Cual barro vil y tosco se arrojara:
Asi voz familiar de comun uso
Plebeya nos parece;
Y en antiguo lenguaje disfrazada
A nuestros mismos ojos se ennoblece.
Mas no aspireis á ennoblecer el canto
Con importunas voces anticuadas;
Ni imiteis la ridícula manía
Del que solo probara ilustre estirpe
Mostrando una antiquísima armería [5].
Mas que el mentido trage, el noble porte
Y honrada compañía
Decoro dan al que de humilde cuna
Logró elevarse en la opulenta corte:

Y asi tal voz, que vil pareceria
A su mísera suerte abandonada,
Debe á un feliz enlace
En oportuno sitio verse honrada.
Tal pudo audaz el célebre Rioja,
Al retratar de Itálica el estrago,
Entre las nobles ruinas de los circos
Pintar el *amarillo jaramago* [6].
 Tanto puede la union artificiosa,
Una sombra, un matiz: correcta y pura
Muestre la humilde prosa
De un modesto grabado la hermosura;
Mas el habla poética requiere
La riqueza, el realce, el dulce encanto
Que ostenta una bellísima pintura.
Su grato colorido
Es mas vivo, mas fuerte; mas osadas
Sus libres pinceladas:
Ya un mismo objeto nos retrata diestra
Bajo un aspecto y otro diferente;
Ya con mano maestra
Los perfiles desdeña, y con un rasgo
Rápido, audaz, lo pinta en nuestra mente [7].
 A esa magia llegad, y sois poetas:
Mas si el compas llevais embarazoso
Al lado del pincel, buscad aplausos
De un severo gramático enfadoso;
El público, cual yo, pide á las Musas

Sentir, gozar, ver vivos los objetos;
No asistir á la triste anatomía
De desnudos y secos esqueletos.
Dejad á metafísicos sutiles
La nímia exactitud: llena la mente
Del único deseo
De pintar con vehemencia lo que siente,
La voz propia desdeña y otra usurpa;
Busca un sagaz rodeo;
Tal vez un nombre olvida,
Y por la estirpe ó patria ó claros hechos
Los Dioses y los héroes apellida;
Tal vez no le contenta
Voz del habla nativa, y otra extraña
Cual moneda corriente nos presenta:
Con audaz osadía
La antigua voz por siglos sepultada
Saca á la luz del dia;
Y la que ve reinar mas respetada
Alarga, acorta, enlaza á otra oportuna,
Buscando la expresion ó la armonía [8].
Al propio fin atenta, aunque importuna
La rígida sintaxis le reclame
De las voces la varia gerarquía,
Con grata variedad á cada una
Señala su lugar; y despreciando
Los títulos de fuero y de nobleza,
Las coloca á su arbitrio, y solo aspira

A unir la claridad con la belleza [9].
Asi el habla poética hace alarde
De libertad, de gala, de grandeza;
Y á la prosa humillando, el sobrenombre
Mereció de *divina*, cual si fuese
Inspirada del cielo al débil hombre.
La libertad, empero, no es licencia;
Ni es lo mismo sentir el sacro influjo
Que el lenguaje imitar de la demencia.
Mas vate habrá que tema envilecerse
Si á expresar un objeto se allanara
Con voz sencilla y clara;
La mas propia por fácil la condena,
Y afánase buscando otra distante,
Que viene cual forzado en la cadena.
Ni será leve dicha que la encuentre
Sin salvar el vedado Pirineo
Y al mismo Sena mendigarla acaso;
Que tal vez no se sacie su deseo
Si con habla genízara no insulta
Los manes de Leon y Garcilaso [10].
No asi esotro poeta que se niega
A admitir una voz, si por diez siglos
No desciende de estirpe solariega;
Y en desusado trage revestidas,
Cual momias desentierra añejas voces
Del polvo y de los años carcomidas [11].
Tal entre dos opuestos precipicios

Corre la estrecha senda del buen gusto,
Cual la de la virtud entre dos vicios:
Quien sin cauta templanza el uno evite,
No extrañe que su fuga impetuosa
En abismo mayor le precipite.
No hay partícula ociosa
Que un vate humilde suprimir consienta;
Y cual versos al público presenta
Líneas iguales de rimada prosa [12]:
Mas esotro insolente no respeta
Del lenguaje las leyes mas sagradas,
Y su yugo sacude cual vil freno
Que su furor fatídico sujeta.
En su delirio insano
Desdichada la voz que larga ó breve
Al duro metro se resiste en vano:
La atormenta, la hiende y descoyunta;
Ya á otra opuesta la junta,
Ya sin piedad en trozos dividida
La ajusta á su medida [13];
Cual refiere la fama de un tirano,
Que á su bárbaro lecho de tormento
Igualaba por fuerza el cuerpo humano.
En sus oscuros versos
El mas sutil ingenio confundido
Busca en vano el sentido:
Ya mira divorciadas
Dos voces que debieran ayuntarse;

Ya enemigas mortales enlazadas
De su union violentísima quejarse.
Merecer un lugar es un delito
Para nunca obtenerlo; cual si fuese
Desdoro del ingenio que su canto
Sin sudor y congoja se entendiese [14].
Mas no se cura tanto
De buscar en las voces, cual debia,
El grato son y plácida armonía:
La mas áspera voz, oscura y bronca,
De duras consonantes empedrada,
Halla en sus versos favorable asilo;
Y contempla tranquilo
A una vocal con otra mal ligada,
Sin sospechar que faltará el aliento
Para el ingrato acento [15].
No asi Boscan y el tierno Garcilaso
Del habla suavizaron la aspereza,
Ni le dieron asi tanta belleza
Otros ilustres hijos del Parnaso:
Escuchadla en sus labios cuan suave
Canta el néctar de Baco, los amores,
Los campos y pastores;
Cuan magestosa y grave
De su estirpe descubre la grandeza,
Y de su augusta madre en noble canto
La pompa imita, el número y riqueza;
Si es que tal vez no aspira su osadía

A remedar del griego y del hebreo
La libre valentía,
Y hasta el sublime cielo
De Herrera sigue el atrevido vuelo [16].
Tal es el habla hermosa que las Musas
A nuestros patrios vates inspiraron;
Y ellos á costa de incansable anhelo
En sagrado depósito os dejaron:
Como llama vestal, ilesa y pura
Guardadla siempre, ó jóvenes hispanos;
Y no atenteis profanos
A oscurecer su brillo y su hermosura.

CANTO III.

DE LA VERSIFICACION.

Cual con mármol precioso ó duro bronce,
No con plebeyo barro ó blanda cera,
A la bella natura
Imita el escultor, dándole gloria
Los obstáculos mismos que supera;
Tal con habla elevada, rica y pura,
Imítala el poeta,
Y las voces indóciles sujeta
Del riguroso verso á la *mensura*:
De do nace la música sonora
Del habla de las Musas soberana,
Y la interna dulzura encantadora
Que colma de deleite á los mortales
Al escuchar sus ecos celestiales [1].
Mas el único juez es el oido:
Escucha, falla, ordena;
Absuelve grato ó rígido condena,

Cual árbitro supremo á quien tan solo,
Con el uso feliz alicionado,
Los versos mensurar concedió Apolo.
¡Ni quien tan necio os llamará poetas,
Si os sorprendió solícitos, dudosos
Buscando con los dedos codiciosos
De un verso vil las sílabas completas!
Cien veces y otras ciento
Las numerasteis ya; ¿pero qué importa
Si inquieto, desabrido,
Busca en vano el oido
La grata pausa, el oportuno acento?
Tersícore divina
No ha menester de su sonora Hermana
La lira soberana;
El blando talle inclina,
Mueve á compas los brazos numerosos,
Y á su segura guia
El ágil pie confia:
Tal el verso en sí propio llevar debe
Su compas, sus reposos, su *cadencia*;
Y ya grave, ya leve,
Siempre en su fácil curso numeroso;
Aspire artificioso
A imitar con su número y acentos
Los varios movimientos;
Ora rápido y vivo
Al ciervo fugitivo;

Ora acompañe lento y sosegado
Al tardo buey con el fecundo arado [3].
 Propia, grata, distinta
Ostente cada verso su cadencia,
Tan sensible al oido y variada
Cual música acordada;
Sin que uno y otro verso le repita
A medido compas el eco mismo,
Cual al herir los Cíclopes su ayunque
Repiten las cavernas del abismo [4].
 Mas del divino coro el dulce canto
No á la *varia cadencia* debe solo
Su celestial encanto;
En conciertos suaves
Muestra con arte unidos
Los diversos sonidos,
Ya agudos y ya graves;
Y con dulce, suavísima *armonía*
Hechizando al oido blandamente,
Cautiva el corazon, rinde la mente [5].
 Asi el hijo de Apolo al par recrea
Con grata consonancia los sentidos,
Los humanos afectos lisonjea,
Y aun procura imitar con sus sonidos
La viva imágen que pintar desea.
Con plácidos acentos
Y dulce *melodía*
Nos retrata los tiernos sentimientos,

La blanda paz y cándida alegría:
Si el tierno amor le inspira,
Con dulce son suspira;
Canta con voz sonora
A la beldad que adora;
Mas zeloso tal vez brama de ira,
Y sus roncos acentos
Nos anuncian sus bárbaros tormentos [6].
Si pinta á la apacible Primavera,
Aspira á remedar con el sonido
Del arroyuelo el plácido murmullo,
Del cordero el balido,
Y de amorosa tórtola el arrullo;
Mas si del crudo Invierno
Nos describe el horror, ya nos parece
Que escuchamos rugir el ronco viento,
Las ondas y el bramido
Del Ponto embravecido,
Y al horrísono trueno,
Que en las cóncavas bóvedas rodando,
Del mar retumba en el profundo seno [7].
Tal en los juegos Píticos un dia,
De Apolo eternizando la alta gloria,
La diestra flauta remedar solia
Del sacro númen la inmortal victoria:
Rápido se veia
Correr, volar el dios, vibrar la flecha;
Y con terrible estruendo

Enroscarse, silvar, y al mortal golpe
Arrastrarse en la tierra el monstruo horrendo.
 Al músico y cantor no ceda el vate
En estudiar con ansia noche y dia
El mágico poder de la *armonía;*
Que una voz, una sílaba, un acento,
Si ingrato suena en importuno sitio,
Desluce el mas hermoso pensamiento.
Tanto importa mezclar con sagaz arte
En apacible union las varias voces;
Concertar sus sonidos,
Graves y agudos, tardos y veloces;
Y evitando los ásperos finales,
Los ecos repetidos,
Monótonos, iguales,
Halagar dulcemente los oidos.
 Mas quien de fácil vena
Orgulloso presume, vil estima
En incesante afan un año y otro
Pulir sus versos con molesta lima;
Y al abatido tono y negligencia
Suavidad y fluidez apellidando,
El eco unir no sabe acorde y blando
Al son robusto, al número y cadencia [8].
Podrá quizá por suerte venturosa
Hermanar de algun verso los sonidos
En union apacible y armoniosa;
Mas vanamente espera

Que sus versos, plagados de descuidos,
Gloria le den y fama duradera.
El público sagaz fácil advierte
Que aun sus mismos aciertos son debidos
A los ciegos caprichos de la suerte;
Y que al acaso vano
Arrojaba las voces el poeta,
Cual suele el labrador el rubio grano.
Asi tal vez con dulce melodía
Canta al sangriento Marte y sus horrores;
Y al ronco son de la guerrera trompa
Al Zéfiro meciéndose en las flores.
¿Celebra por ventura en altos himnos
De regio triunfo la solemne pompa..?
Ya un verso vil, cual barro mal tostado,
Con su menguado son llega al oido;
Ya ingrato suena, ronco y destemplado,
Como roto broquel de hierro herido;
Ora con grave carga andar parece,
Como lentă tortuga perezosa;
Ora que flojo, lánguido, adolece
De eterna fiebre y ni aun moverse osa;
Si es que tal vez no intenta, cual Vulcano,
Con el pie desigual correr ligero;
Y las Musas en coro placentero
Festivas rien de su esfuerzo vano.
O jóvenes, buscad un juez severo,
Un crítico imparcial, que no dé indulto

Al raquítico verso mal nacido,
Al bajo, al torpe, al áspero, al inculto;
Y con pluma tremenda
A correccion ó muerte los condene,
Por mas que vuestro orgullo los defienda.
Mas si con largo afan dais á los versos
El fino temple de metal sonoro,
La tersa faz y el nítido bruñido
Que lucir suelen el marfil y el oro,
Hermanad el deleite del oido
Con la austera razon; ni al grato acento
Sacrifiqueis jamas el pensamiento.
Si de inútiles voces recargados
Completan vuestros versos su mensura,
¿Qué vale la cadencia, la dulzura
De sus vanos sonidos concertados?
La música mas grata y deliciosa
Ni una pausa consiente ni un sonido
Desnudos de sentido;
Aun el eco mas leve
A su fin, á su término encamina,
Y con magia divina
El corazon y el ánimo conmueve.
La voz mas armoniosa,
Si fuerza ó gracia á la expresion no añade,
Desluce el verso ociosa 9;
No asi la que procura,
Cual solícita abeja laboriosa,

Unir la utilidad con la dulzura.
A par del fino oido
Severa es la razon; y no consiente
Que un eco vano y frívolo sonido
Perturbe su atencion inútilmente.
Ni por excusa admíte
De dulce verso la cabal mensura,
Su compas grato, y la final cadencia
Sujeta de la *rima* á la ley dura:
Exige que las voces armoniosas
Para pintar la imágen clara y viva
Se ofrezcan voluntarias, oficiosas;
Que nunca se perciba
En metro ni en cadencia
Del arte la violencia;
Y que aun la rima en el final acento
Nazca, bríndese afable
A dar gracia y vigor al pensamiento [10].
A esclava complaciente,
Que modesta descubre dulce agrado,
Solazar á su dueño se consiente;
No empero á la que indócil y orgullosa
Muestra el tenaz empeño
De oprimir á su dueño.
Asi la rima halaga y lisonjea
Fácil, grata, obediente;
No si pretende altiva,
El sentido á su yugo encadenando,

Ostentarse tirana, no cautiva.
  Luzca el arte en buen hora
Del metro, la cadencia y la armonía
La música sonora,
Y hasta la rima añada
Su dulcísima fuerza encantadora;
Mas siempre en vuestras obras respetada
La severa razon, muéstrense en ellas
Todos esclavos, la razon señora.

CANTO IV.

DE LA INDOLE PROPIA DE VARIAS COMPOSICIONES.

Invencion, habla hermosa, dulces versos
Al par en vuestras obras resplandecen;
¿Por qué suerte fatal, apenas nacen,
Olvidadas del público perecen?
Porque no basta á vates y pintores
La feliz invencion, el fiel diseño,
Ni hermanar diestramente los colores;
Han menester el arte, el don precioso,
De tan raros ingenios poseido,
De dar á cada asunto, á cada cuadro
La propia forma, el propio colorido.
Coronada de flores
Natura placentera
A Albano concediera
Las Gracias retratar y los Amores:
Al par sencillo y grato

Con su fácil pincel el gran Velazquez
Del hombre nos ofrece el fiel retrato;
Mas el pasmo divino
Presentar del Thabor tan solo es dado
Al audaz genio del pintor de Urbino [1].
En concierto feliz el arte ostente
Composicion, diseño, colorido
Propio de cada cuadro y conveniente;
Y en asuntos diversos
Al par dellos varíe
Pensamientos, diccion, estilo, versos.
Que no asienta el ornato, el fausto y brillo
Al asunto sencillo;
Al grave la altivez ó la llaneza;
Ni al noble y elevado
Cuanto amengüe su lustre y su grandeza.
Con varia voz y acento
Enseña la razon altas verdades,
Luce el festivo ingenio su agudeza,
Pinta la fantasía,
Y expresa el corazon su sentimiento;
Mas quien los varios tonos
Mezcla al acaso y sin cesar varía,
¿Qué pretende con torpe disonancia
Sino mostrar su orgullo y su ignorancia...? [2]
Nacida entre la paz y la dulzura
De la dorada edad, la *Egloga* amable
Su inocencia celebra y su ventura :

Sus blandos sentimientos,
Sus sencillos acentos
Fáciles nacen en su pecho y labio;
Ni muestra ingenio ni agradar procura;
Y simple, candorosa,
Pinta y celebra porque admira y goza.
A par condena el fausto y el esmero
De rica cortesana,
Y el tono vil y el hábito grosero
De rústica villana:
Con arte no aprendido
Cual el canto del ave
Suena su voz suave;
Con las flores del prado se engalana;
Y en su inocencia pura
Con la vecina fuente
Sus adornos consulta y su hermosura.
Pero natura misma
Le inspira amor, y canta sus amores;
No conoce mas ansias ni mas duelos
Que el desden y los zelos,
Otro bien sino el huerto y el ganado,
Ni mas reinos y mares
Que el monte y rio, la laguna y prado.
Mas su tono sencillo
No es menos variado
Que dulce y sazonado;
Y su canto suave,

Siguiendo el eco de apacible avena,
Cual manso arroyo entre las flores suena [3].
De campestres guirnaldas mas ornado,
Y de artificio y pompa al par ageno,
Muéstrase el tierno *Idilio* afectuoso,
De nativa bondad y gracia lleno:
Ya con fácil pincel en breves cuadros
El campo pinte y el amor dichoso;
Ya con eco sensible y lastimero
De Adónis nos describa el caso fiero [4].
Con voz mas elevada
Y noble desaliento afectuoso,
Suelto el cabello, humedecida en llanto,
Andrómaca lamenta al tierno esposo:
Ni la mísera expresa su quebranto
Con tono osado y fuego impetuoso,
Ni recuerda con fausto las memorias
De las troyanas glorias;
Envidia en su dolor la triste muerte
De otra infeliz princesa, y la antepone
Al rigor lento de su amarga suerte [5].
Tal la dulce *Elegía*
Con blanda voz y pecho entristecido
Los casos llora de la suerte impía:
En su lánguido tono, en su descuido,
Descubre su dolor y su ternura,
Sin humillarse nunca torpemente
Ni presumir de ingenio y hermosura.

Mísera y sola, en sus amargas quejas
Alivio busca al ánimo doliente;
Sus cantos son gemidos,
Y sus ecos sentidos
Nacen del corazon, no de la mente [6].
Hija de la pasion y el sentimiento,
Tambien de amor ternísima suspira;
No cual la osada lira
Que su triunfo celebra y su contento;
Mas sensible doliéndose y suave,
Como tórtola bella
Que con blanda querella
En solitario bosque y noche oscura
Nos inspira su amor y su ternura.
Asi con su laud Tíbulo un dia
En eco dulce y blando
Al corazon mas duro enternecia:
Y á las glorias de amor y su ventura
Tristísimos recuerdos enlazando,
Ya ve á su tierna amada
Que junto al lecho de su muerte llora
Triste y desconsolada;
Ya en su postrimer hora
Mirarla solo anhela, y quiere en vano
Estrecharla al morir con débil mano [7].
Con mayor pompa, fuego y osadía
Que la tierna Elegía,
Dioses, hazañas, ínclitos varones

La *Oda sublime* entusiasmada canta :
Ya al claro son de la armoniosa lira
Píndaro arrebatado
La olímpica palestra abrirse mira :
Los carros ve volar, oye el estruendo,
De cien pueblos escucha los clamores,
Y en cánticos de gloria
Del triunfador ensalza la victoria [8].
  Tal es del entusiasmo
El divino poder : audaz inspira
Sublimes pensamientos,
Libres giros, grandísonos acentos;
A cuanto en torno inanimado mira
Con fuego celestial vida reparte;
Y los grillos al Genio desatando,
Con arrojo feliz supera al arte [9].
  Menos libre y audaz, pero al par noble,
Si la santa virtud al vate inspira,
Dulces himnos cantando en su alabanza,
Con grave magestad pulsa la lira :
Asi Horacio y Leon cantan suaves
La blanda libertad y paz serena
De la inocente vida,
De ambicion libre y de temor agena;
Mas si la horrenda faz aborrecida
Les muestra el vicio y su furor provoca,
Inflámase su mente,
Su voz airada truena,

Y al crímen insolente
A eterno oprobio y confusion condena [10].
¡Con qué diverso tono
De Anacreon la lira
Placeres solo canta,
Tan solo amor respira!
Ya el néctar de Liéo
Celebra en son festivo,
Y sigue nuestra planta
Su canto alegre y vivo;
Ya expresa con dulzura
De amor los falsos bienes,
Su gozo y su ventura,
Sus ansias y desdenes [11].
Mas rápida y sencilla
La *amorosa Letrilla*
Parece el leve juego
Del niño alado y ciego:
Imita su donaire,
Su planta fugitiva;
Deslízase ligera,
Graciosa nos cautiva [12].
No tan leve y fugaz el Amor mismo
Dió al modesto *Romance*
De Vénus la belleza,
De Apolo la soltura y gentileza:
¡Cuán plácido y suave
Del tierno sentimiento

El tono y blando acento
Con su flexible voz imitar sabe!
Ya alégrase inocente;
Ya dulce se querella;
Ya lánguido retrata
El tierno amor de Angélica la bella.
Su sencillez admira y dulce encanto
El alma embebecida,
Mientras al fácil canto
Su fluidez y cadencia nos convida.
Mas antes que sencillo apareciese
En trage pastoril cogiendo flores,
El morisco alquicel vistió por gala,
O cantó de Jimena los amores:
De los siglos de gloria nos recuerda
Los dulces galanteos,
Las lides y combates,
Cañas y fiestas, justas y torneos.
Asi los trovadores algun dia
En la plaza, en la lid dieron lecciones
De amor y valentía:
Los niños, las doncellas, los ancianos
Sus fáciles tonadas repitieron;
Los jóvenes ufanos
En sed de amor y gloria se encendieron [13].
Si en mas altas *Canciones*,
Del son acompañado de la lira,
El dulce vate á remedar aspira

El ímpetu y ardor de las pasiones,
Sus imágenes vivas y animadas,
Su voz, su canto, el número, el acento,
Del corazon reciban
El tono, la expresion, el movimiento [14].
Mas al festivo ingenio deba solo
El sutil *Epigrama* su agudeza:
Un leve pensamiento,
Una voz, un equívoco le basta
Para lucir su gracia y su viveza;
Y cual rápida abeja, vuela, hiere,
Clava el fino aguijon, y al punto muere [15].
Sin aguda saeta venenosa,
El ala leve y ricos los colores,
Cual linda mariposa
Que revuela fugaz entre las flores,
El tierno *Madrigal* ostenta ufano
En su rápido giro mil primores;
Mas si al ver su beldad tocarle intenta
Aspera y ruda mano,
Conviértese al instante en polvo vano [16].
El rígido *Soneto*,
Avaro en voces, pródigo en sentido,
Encierra en breve espacio un gran conceto:
Ya festivo, ya tierno, ya sublime,
Siempre exacto, bellísimo, ingenioso,
Estrecha un pensamiento, no lo oprime;
Mas sin darle ni tregua ni reposo,

Le ve nacer, crecer, apresurarse,
Y espirar en el término forzoso [17].
No en tan estrechos límites cercado,
Breve, sencillo, cándido, inocente,
De graciosas ficciones adornado
El *Apólogo* instruye dulcemente :
Cual si solo aspirase al leve agrado,
De la razon oculta el tono grave;
Al bruto, al pez, al ave,
Al ser inanimado
Les presta nuestra voz, nuestras pasiones;
Y al hombre da, sin lastimar su orgullo,
De la razon las útiles lecciones.
Para encubrir su cándido artificio,
Finge una accion sencilla, interesante;
Con breve narracion, propia y amena,
Pinta el lugar, la escena;
Retrata con vivísimos colores
El genio y situacion de los actores;
Y en un drama pueril, fácil y grato,
Nos ofrece sagaz nuestro retrato.
Asi nos muestra Fedro á la inocencia
En figura del tímido cordero,
Víctima débil de la atroz violencia
Retratada en el lobo carnicero :
De uno y otro carácter la pintura
Al natural copiada, fiel y viva,
Nuestra atencion cautiva;

Y con crédulo afan oir nos parece
Del simple corderillo el triste acento,
Y el ronco aullar de su opresor sangriento [18].
Desdeñando valerse de artificio
La *Sátira*, maligna en la apariencia,
Sana de corazon, persigue al vicio
Por vengar la virtud y la inocencia:
Ya su enérgico tono, grave, austero,
Muestra un censor severo;
Ya su rápido curso, su vehemencia,
El fuego que respira,
Su indócil impaciencia
El ímpetu descubren de la ira;
Ya, en fin, sagaz su cólera ocultando,
Las finas armas del ingenio emplea;
Y al vicio vil la máscara arrancando,
Burlándose festiva se recrea.
Asi el adusto Persio
Conciso, vigoroso,
Insta, reprende, arguye;
Juvenal acre, ardiente,
Arrójase á su presa impetuoso,
La hiere, la destruye;
Mientras Horacio, plácido y festivo,
Asesta al vil, al necio, al codicioso,
Las leves flechas de su ingenio vivo.
Mas ora en fácil juego
Gracia, donaire y libertad ostente;

Ora grave corrija; ora indignada
Del corazon anuncie el noble fuego;
De puro celo armada
Muestre siempre la Sátira modesta
Su pecho generoso,
Y al vicio acuse, pero no al vicioso [19].
Con tono mas pacífico y templado
La *Musa del saber* al hombre enseña,
Y darle su doctrina no desdeña
Con voz sonora y celestial agrado:
Ni envuelve la verdad en ficcion leve,
Cual el sencillo Apólogo, ni osada
El torpe vicio á perseguir se atreve;
Tranquila, grave, augusta,
Enseña sosegada
Las ciencias y las artes bienhechoras;
Y temiendo mostrar su faz adusta,
Adórnala con gracias seductoras.
Asi en acorde y plácida armonía
Ordena la razon el plan sencillo,
Enlazando los útiles conceptos;
La amena fantasía
Con delicadas sombras y colores
Da vida á los objetos,
Y esparce frescas flores
Para adornar los áridos preceptos;
Y del sonoro verso la mensura,
Grabándolos profundos en la mente,

Les presta rapidez, fuerza y dulzura.
Siempre atento á su fin, útil y grato,
No consiente el *didáctico poema*
Ocioso lujo ó frívolo aparato:
Sencillez, claridad, breves preceptos
Sin vana ostentacion y sin bajeza,
Son su mayor belleza,
Su noble fondo, su modesto ornato;
Y si tal vez enlaza artificioso
Dulce ficcion y vivas descripciones,
Es para dar al ánimo reposo
Y hacer gratas sus útiles lecciones.
¡Con qué tono tan dulce y variado
Virgilio enseña á cultivar las mieses,
La tierna vid, el árbol delicado!
Ya nos instruye afable, ya nos pinta
El campo delicioso,
El caballo impaciente,
La lluvia, el uracan, el Etna ardiente,
Y el enjambre de abejas oficioso:
Escucha el labrador su voz divina,
Cual si fuese inspirada
De algun rústico dios; y retratada
Natura ve en sus cuadros
Su amenidad, su gracia peregrina [10].

CANTO V.

DE LA TRAGEDIA Y DE LA COMEDIA.

¿Visteis tal vez en mármol imitado
Del triste Laocoonte el duro trance,
Cuando de horribles sierpes relazado
Ve á su vista espirar sus propios hijos
Sin que su vida á redimir alcance?
A un tiempo mismo el alma consternada
Del arte imitador la magia admira;
Por el mísero padre
Ansia, teme, suspira;
Y con pesar mezclado de dulzura
Copiada ve su acerba desventura.
Tal es de la *Tragedia* el dulce encanto:
No refiere, no pinta; representa
Un suceso terrible, lastimoso,
Y tan viva su imágen nos presenta
Que con tierno placer arranca el llanto [1].
Para lograr su objeto, una accion sola

Por fin único y simple se propone;
Su diestro plan dispone,
Enlazando con nudos convenientes
Los varios incidentes;
Y ora sencilla y rápida camina,
Ora sagaz por sendas diferentes
Al término propuesto se avecina [2].
¿Es parricida Edipo, incestuoso?
El triste espectador, turbado, inquieto
Con el fatal secreto,
No anhela saber mas; y no consiente
Que el mas bello incidente,
Una escena, un actor, un solo acento
Ociosos le distraigan
De su dulce terror y sentimiento [3].
Al arte toca dar á una accion sola
La debida extension y el propio enlace,
Sin que desnuda y lánguida aparezca
Ni en su oscuro artificio se embarace:
Para el drama nacida,
Parezca que ella misma de buen grado
Llena y completa la cabal medida;
Y en su propia importancia, en su grandeza
Consigo lleve su mayor belleza [4].
Con liviana atencion copiados vemos
Los sucesos fatales
Que por comun destino cada dia
Afligen á los míseros mortales;

Mas al mirar los héroes mas famosos,
Los reyes poderosos
Víctimas tristes de la suerte impía,
Su poder y grandeza
Con sublime *terror* fuerzan al hombre
A contemplar medroso su flaqueza;
Mientras inquieta el alma, enternecida,
Con sensible *piedad* mide y compara
Su gran elevacion y su caida [5].
Mas su grave infortunio no aparezca
Comun fracaso de la suerte varia;
Antes el drama la pintura ofrezca
De una accion singular, extraordinaria,
Que la atencion cautive,
El ánimo suspenda,
Y de opuestas vivísimas pasiones
La lucha muestre y la fatal contienda [6].
Del odio y la venganza
Siempre el ciego furor nos estremece;
Sentimos de sus víctimas el riesgo,
Su destino infeliz nos compadece:
Mas no es tan solo un hombre,
No es un mero enemigo, es un hermano
Quien la nefanda cena da á Thiestes;
Contra su propia madre
Muestra el furioso Orestes
Armada, pronta la terrible mano;
Y en el fatal momento,

Erízase el cabello, el pecho late,
Y al triste espectador falta el aliento 7.
Una, grande, completa, interesante
La accion trágica sea;
Con tal arte imitada y semejante
A la misma verdad, que el pueblo vea
La imágen fiel y viva,
Y con grato dolor y sobresalto
De su ilusion apenas se aperciba 8.
Si al ingenio y al arte dable fuere,
Dure la accion del drama el tiempo mismo
Que á ella presente el público estuviere;
Mas al espacio y término de un dia
La comun indulgencia
Ensanchó de los vates la licencia.
Contrastado de vivos sentimientos,
El público no mide escrupuloso
Las acciones, las horas y momentos;
Mal empero confunde en breve drama
La larga duracion de un mes, de un año;
Y rígido condena
La grosera ficcion y el tosco engaño 9.
Nunca el lugar se mude de la escena:
Y á la ilusion atento,
Jamas olvide el drama que ella sola
Le ayuda grata á conseguir su intento.
Si seducir procura
Al tierno corazon, ¿cómo no teme

Que delaten los ojos su impostura,
Si trasformada ven en un momento
La estancia deliciosa
En cárcel pavorosa,
Y un pórtico de Atenas
En el regio palacio de Micenas [10]?
En su curso y accion no ofrezca el drama
Absurdos y prodigios increibles,
Si aprobacion y crédito reclama:
Mire, toque engañado
El mismo espectador la ficcion bella;
Y por sus propios ojos
Mas profunda, mas rápida, mas viva
Su tierno pecho la impresion reciba.
Pero á la vista oculte el sagaz arte
Lo que oportuno juzgue y conveniente;
Y busque en el oido
Testigo menos fiel, juez indulgente.
Contemple enternecido
El público las ansias, la congoja,
La infausta muerte de la tierna Dido;
Mas con horror no vea
Que á sus míseros hijos despedaza
Bañada en sangre la feroz Medea;
Ni incrédulo presencie de las olas
Salir el fatal monstruo, abalanzarse,
Y el infeliz Hipólito en su carro
Contra las duras rocas estrellarse [11].

No menos verosímil que oportuna,
Fácil, breve, ingeniosa,
La clara exposicion del argumento
Encubra su designio cuidadosa :
Desde el primer momento
El público impaciente ya desea
Saber hora, lugar, accion, intento;
Mas sin que el arte vea,
Ni ociosa narracion, lenta y confusa,
Su memoria fatigue y sufrimiento [12].
En su rápido curso la accion misma
Su orígen y su objeto desenvuelva;
Su propia senda allane;
Y veloz, impaciente,
Por llegar á su término se afane.
De uno en otro incidente
Lleve, arrebate al ánimo suspenso;
Los riesgos, los obstáculos, la lucha,
El contraste presente
Cubran el porvenir de un velo denso;
Y de escena en escena
Crezca el terror, la agitacion, la pena [13].
Con oculto artificio preparada
La funesta catástrofe sorprenda,
Rápida, singular, inesperada :
La accion, el nudo mismo
Que el ánimo agitado tuvo incierto
Entre el vago temor y la esperanza,

Súbito atraiga la fatal mudanza,
Y déjele en un punto
De grave angustia y de terror cubierto [14].
  Víctima infausta del fatal destino
Busca Edipo, cercado de su pueblo,
De su postrer monarca al asesino:
Cada vez con mas ansia, con mas pena,
Duda el espectador, teme, conoce
Que él propio por su labio se condena;
Y en el terrible instante
El fatídico nudo desatando,
Descubre el infeliz su horrenda suerte,
Y ni aun halla el descanso de la muerte [15].
  La inexorable ley del hado injusto,
Los males en que al hombre precipitan
Sus flaquezas y míseras pasiones,
Nuestro *terror*, nuestra *piedad* excitan:
Manchado con incesto y parricidio
Aun compadece Edipo; y si indignados
Condenamos de Fedra el torpe intento,
En lágrimas bañados
Compartimos su angustia y su tormento [16].
  Asi el arte procura
Que el héroe principal la atencion robe
Y del público excite la ternura:
Mas sin susto ni pena el hombre mira
El fin funesto del atroz malvado;
Y menos afligido que asombrado,

Del divino Caton la muerte admira [17].
   Con sus propios matices y colores
Los varios caractéres pinte el drama,
Y nunca en sus retratos contradiga
La fábula, la historia ó comun fama:
Si imita por ventura
De la triste Ifigenia el fin funesto,
Píntenos su inocencia y su ternura,
Al fiero Aquiles impaciente, altivo,
Terrible en su dolor á Clitemnestra,
A Agamenon soberbio y vengativo.
   Por único modelo y por maestra
A la varia natura el arte elija;
Y ya retrate fiel, ya osado invente,
A cada actor del drama dé un carácter
Propio, bello, distinto y consecuente.
   Su índole y situacion, su edad y patria,
Sus costumbres, afectos y pasiones
Parezcan inspirarle el propio acento,
Sus designios mover y sus acciones:
No hablen lo mismo el padre y el esposo,
El fiero rey y el débil cortesano,
El Númida feroz y el culto Griego,
El audaz jóven y el prudente anciano [18].
   Aun en el hombre mismo
Muestra cada pasion su voz y acento:
El humilde dolor clama, suspira;
Ruge feroz la ira;

Abre su incauto pecho la esperanza;
Y en pérfido silencio
Se esconde mas tremenda la venganza [19].
Cual las templadas cuerdas de la lira
Al pulsarlas sagaz la diestra mano,
Cuando escucha la voz de las pasiones
Fácil responde el corazon humano:
El que á arrancarnos lágrimas aspira
Antes debe llorar; ver en su mente
A la mísera Dido ya postrada
Apenas despedir la voz doliente,
Y con ansia mortal y desconsuelo
Los tristes ojos levantar al cielo.
Su mismo corazon dictará entonces
La expresion propia y fiel, tierna y sencilla
Sin humilde llaneza,
Fácil sin desaliño, digna y noble
Sin afectar orgullo ni grandeza.
Mas si en pomposo estilo y frase hinchada
Hécuba llora entre el incendio y ruina
La sangre de sus hijos derramada,
Lamenta en vano su infelice suerte;
El público tranquilo
El necio afan y el artificio advierte [20].
Al par de la pasion, eleve, abaje
La tragedia su voz: pinte su lucha,
Su desórden violento,
Su furor y delirio,

Su débil postracion y desaliento.
Enérgica y sensible, hermane diestra
El vigor, la nobleza y la ternura;
No cual inmoble estatua inanimada
Su proporcion ostente y hermosura.
Las fogosas pasiones
No discurren, no cesan; arden, instan,
El ornato desdeñan y el reposo,
Y al corazon arrastran
En su rápido curso impetuoso.
Terrible en su furor, pronta y vehemente,
Tierna en su angustia y mísero quebranto,
La sensible Melpómene no aspira
Al vano son y artificioso canto:
Brama, amenaza, quéjase, suspira,
Interrumpe su voz con dulce llanto,
Y hasta su mismo acento
Nos pinta su furor ó desaliento [21].
No asi su dulce Hermana,
Que alegre siempre y viva,
Su fiel espejo ofrece á nuestros ojos
Y con donosas burlas nos cautiva.
Otro cuadro, otra accion, otros actores
Ocupan ya la escena: al fiero Atreo,
Al triste Idomeneo
Suceden el hipócrita, el avaro;
El ridículo vicio al negro crímen;
Y al lúgubre terror y sentimiento

La pérfida sonrisa y el contento[22].
Venid todos, llegad, ninguno tema;
Y con maligno anhelo
Mirando en derredor, cada cual busque
De la copia el ridículo modelo.
¿Mas quién le podrá hallar? No es Delio ó Fabio
Quien va á mostrarse en la graciosa escena;
Es la imágen de un viejo codicioso,
Expuesta al natural con alma y vida
A la burla del pueblo malicioso.
¡Con qué vivos colores
Nos manifiesta él mismo sus sospechas,
Sus ansias y temores!
No hay accion, no hay palabra, no hay acento
Que no descubra su pasion mezquina,
A pesar de su astuto fingimiento;
Y si alarga la mano codiciosa
Mostrando compasion, saber ya ansiamos
El precio de la usura vergonzosa[23].
Mas ved la situacion en que le pinta
La *Comedia* sagaz: su mala estrella
Condenó al infeliz á enamorarse
De una jóven amable, franca y bella;
Es forzoso gastar ó ver con ceño
Al adorado dueño;
Y el amor, la vejez, la vil codicia
¡Qué contraste tan vivo y tan gracioso
Para un drama ingenioso[24]!

Con bellas y oportunas situaciones
Del corazon humano
Descubre las recónditas pasiones;
Cada vez mas incierto y mas lejano
Muestra sagaz el término dudoso;
Y con astucia grata
Burlando nuestro afan, cual fácil juego,
Forma, estrecha su nudo y lo desata.
Al par nos maravilla
Su enredo singular y artificioso,
Su exposicion sencilla,
Su desenlace fácil é ingenioso;
Y que hermanando el arte riguroso
Con la libre y fecunda fantasía,
Su feliz invencion ciña y reduzca
A una accion, á un lugar, á un solo dia [25].
No es una mera imágen ni un retrato;
Es un cuadro animado, propio, vivo
De la vida civil y comun trato;
Y á la misma verdad tan fiel remeda,
Que en secreto decimos: « asi pasa
En una y otra casa [26]. »
A tanta perfeccion el drama aspire:
Arte no muestre ni ficcion ni actores;
El mismo espectador escuche y mire
Al amante, al esposo, al hijo, al siervo;
Y en sus propias acciones,
En sus fieles discursos busque y halle

Su carácter, costumbres y pasiones.
Una ligera sombra, un lunar leve
Basta á la diestra mano
Para alterar de un rostro las facciones:
Ya es un padre indulgente,
Ya es un severo juez, ya es un tirano;
Mas siempre percibimos
Su semblante y su gesto; y la fiel copia
Con su bello modelo confundimos.
Complácese Natura
En ostentarse rica, varia, amena;
Y el arte imitador al par procura
Mostrarse grato en la ingeniosa escena:
Elige, observa, estudia sus modelos;
Combina sus colores, los varía;
Y la fiel semejanza no encadena
De su pincel la libre valentía.
Ya nos retrata á un jóven veleidoso,
Pródigo, altivo, indócil, impaciente;
Ya un templado varon, grave y juicioso;
Ya un viejo adusto, avaro, impertinente.
Mas á par de la edad, diestro matiza
La índole peculiar, el sexo, el grado,
El siglo, la nacion; y á un mismo tiempo
Nos copia, nos instruye y nos hechiza [27].
No busqueis en sus cuadros la grandeza,
Las imágenes ricas y el ornato;
En su verdad, su gracia y su viveza

Se admira de Teniers el pincel grato:
Cualquiera al contemplarlos fácil crea
Imitar su expresion fiel y sencilla;
Y si lo intenta osado,
Su necio orgullo confundido vea.
La modesta Comedia solo admite
Estilo natural, leve y urbano,
Tan propio en su expresion, tan libre y fácil
Que afan no muestre ni artificio vano:
Si la viva pasion su pecho enciende,
Elevando su voz la imita diestra;
Y sin negar su condicion humilde,
Su tierno pecho y corazon nos muestra [28].
Mas nunca audaz pretende
Elevarse á la trágica grandeza;
Ni con plebeya burla ó vil torpeza
Su culto estilo y su pudor ofende:
Cortés al par que viva,
Sin mostrarse procaz ni desenvuelta,
Su donaire descúbrenos festiva;
Si es que tal vez no finge, seria y grave,
Ocultarnos su sátira ingeniosa,
Y con sonrisa plácida y suave
Celebramos su astucia maliciosa.
Sin afectar doctrina ni agudeza,
Del habla familiar rápida y fácil
Imita la soltura y ligereza [29]:
Deslízanse veloces

Sus versos y sus voces;
Crúzanse, tornan, huyen,
Rápidos corren, vuelan;
Y al leve pensamiento
En su curso fugaz seguir anhelan [30].

¡Cuán vivo y sazonado
El español ingenio lució un dia
Su fecunda invencion, su dulce agrado!
Los versos, el diálogo, el estilo,
La sal, la locucion, la sutil trama
Le dan eterna fama;
Y la razon severa,
Al mirar tantas dotes peregrinas,
El grave fallo en su favor modera [31].

CANTO VI.

DE LA EPOPEYA. — CONCLUSION.

Con noble magestad la *Épica Musa*
Canta una accion heróica, extraordinaria,
Simple en el plan, en sus adornos varia:
Asi Homero divino
A la atónita Grecia narró un dia
De la gran Troya el mísero destino;
De cien reyes y pueblos belicosos
En sus cantos fundó la eterna gloria,
Y del mayor imperio que vió el Asia
Solo dura en sus versos la memoria [1].
Mas no osó temerario
De diez años de asedio y de combates
Pretender abarcar el curso vario;
En tan inmenso campo á un solo punto
Ciñó modesto el tímido deseo,
Y á su canto inmortal dió noble asunto
La cólera del hijo de Peleo [2].

Ni con prolijo afan subió molesto
Hasta el remoto amor del jóven Páris,
Al anunciar de Troya el fin funesto;
Ni menos siguió luego
Por tierra y mar, en lides y en trabajos,
La lenta hueste del airado Griego:
Casi ya por dos lustros amagaba
A la invicta ciudad con hierro y fuego,
Cuando en el campo argivo
La Discordia fatal su antorcha enciende;
Y en el crítico instante el gran Homero
Su noble canto entusiasmado emprende[3].
Asi tambien el Vate Mantuano
En el tirreno mar náufrago muestra
Por vez primera al ínclito Troyano:
De la implacable Juno
Escuchamos tronar el ronco acento,
Y su horrísona cárcel quebrantando
Despeñarse en el mar el raudo viento;
Mas la serena frente alza Neptuno,
Calma á una voz al pérfido elemento;
Y libres ya del destructor amago,
Tocan las naves del piadoso Enéas
La leve arena de la infiel Cartago.
Allí arrancando con dolor profundo
La triste voz del pecho enternecido,
El caso extremo de la amada patria
El huésped narra á la sensible Dido;

Y cual salvando entre el voraz incendio
De los desiertos lares
Los dioses tutelares,
Los restos de Ilion y la esperanza
Del prometido imperio
Osó fiar á los ignotos mares [4].
Como el águila audaz que en libre vuelo
De la vaga region se enseñorea,
Cruza el inmenso cielo,
Y en su altísima cumbre suspendida
Contempla desde el sol el bajo suelo:
Tal el divino Vate,
En alas del ingenio remontado,
Abraza con su vista cuanto encierra
En sus inmensos términos la tierra:
Ve en el Asia remota
Arder y hundirse los soberbios muros
Que Neptuno labró; de Africa altiva
Crecer en la ribera
Del romano poder la rival fiera;
Y en el suelo latino
Abrir el Hado eternos
Los cimientos del pueblo de Quirino [5].
Cuanto fue, cuanto existe, cuanto esconde
El hondo porvenir, está presente
Del sacro Vate á la inspirada mente;
Y en fatídico acento
Anuncia á los humanos

Del destino los íntimos arcanos.
A su divina voz descubre Enéas,
De gloria y de virtud resplandecientes,
En los Elíseos campos
De Julio á los ilustres descendientes;
Y en el estrecho monte Palatino
Nacer el pueblo á quien triunfante un dia
Del mundo el cetro reservó el destino[6].
Modesta emprenda la veraz Historia
Los graves hechos referir fielmente,
Y el sagrado depósito inviolable
Religiosa guardar de gente en gente;
La Musa celestial con noble audacia
Exorna, inventa, crea;
Y á la verdad solícita imitando,
Con sus gratas ficciones nos recrea.
La oscura tradicion, la antigua fama,
La fábula ingeniosa al noble canto
Añaden nuevo encanto;
Y arrastrada en el curso impetuoso
De la rápida accion, la razon misma
No percibe su engaño delicioso[7].
Cual cayendo de un monte á la llanura
Ensancha un rio su veloz corriente,
Sucédense las ondas á las ondas,
Y corre y se apresura
Hasta hundir en el mar la hinchada frente:
Tal Homero sublime

Rápido lleva al leve pensamiento
De portento en portento;
Y con sorpresa grata,
Al acercarse al término anhelado,
Lo eleva, lo enagena, lo arrebata [8].
¡Con qué placer de su inspirado labio
El generoso Griego escucharia
De su triunfante patria el desagravio!
Cada cual, á su voz, reconocia
Las naves, las banderas, los blasones,
Los ínclitos varones;
Y al escuchar su acento,
La sangre hervir sentia
Y el pecho retemblar con noble aliento.
¡Oh, si me diera un Dios su voz sonora,
Y nacer venturoso en claro dia
Cuando la patria mia,
La frente orlada de inmortal victoria,
Ambos mundos llenaba con su gloria!
Altivo, audaz, invicto, impetuoso
Las enemigas huestes arrollando,
Al Cid cual otro Aquiles cantaria,
Con su valor insigne
La gloria de los reyes eclipsando;
O á Cordoba triunfante
Llevando de Castilla los pendones
A cien y cien naciones;
O al gran Cortes, al español imperio

Uniendo con su brazo un hemisferio.
Cante con son robusto
El fogoso Lucano los horrores
De discordia civil, tintas las manos
En la sangre de míseros hermanos:
Con angustiosa pena
Volvemos de los bárbaros despojos
Los encendidos ojos;
Al ver ya sobre Roma la cadena,
Se estrecha el pecho, el corazon se oprime;
Y solo entre las ruinas de la patria
La Sombra de Caton se alza sublime [9].
Mas cuando el sacro Homero
De Grecia canta la gloriosa lucha
Y el triunfo de sus armas lisonjero,
El hijo de aquel suelo venturoso
Con incansable ardor su voz escucha;
Le sigue al campo, al muro, á la pelea;
Blandir quisiera la robusta lanza;
Y agítase impaciente,
De Aquiles lamentando la venganza.
Mira, distingue, toca
Cual vivos los objetos variados
En el cuadro bellísimo pintados;
Oye en los vientos el clamor de guerra;
Y al embestir la hueste,
Con profundo rumor temblar la tierra.
Cual vivo incendio en encumbrado monte

Por espaciosa selva se derrama,
Cunde la voraz llama,
Y llena con su lumbre el horizonte:
Asi corriendo á la mortal pelea
En el inmenso campo
La hueste de los Griegos centellea.
Arde la lid; renuévase; mil veces
Correr vemos la sangre en la llanura,
A la márgen del Símois y del Xanto,
Junto á la misma armada mal segura;
Y en cada trance fiero
Nuevos héroes y hazañas y prodigios
Presenta á nuestra vista el gran Homero [10].
¡Pues qué cuando sensible nos ofrece
A Andrómaca abrazando al tierno esposo,
Y al ínclito Guerrero
Besando al tierno infante cariñoso!
Con lágrimas de amor y de ternura
Presenciamos la amarga despedida,
Escuchamos su voz, vemos su rostro;
Y de la lucha el término infelice
Con grave afan el corazon predice [11].
La columna y sosten de un vasto imperio,
El consuelo de un padre, augusto, anciano,
Ante sus mismos ojos
Víctima cae de enemiga mano;
Y en los campos testigos de su gloria,
Hundida en polvo vil la regia frente,

El Caudillo bizarro
Exánime y sangriento
Del vengativo Aquiles sigue el carro.
Como suele tras hórrida tormenta
Que en tenebroso luto envolvió el suelo,
Sentir el alma plácido consuelo
Cuando nuncio de paz Iris se ostenta:
Asi al ver aplacarse la atroz ira
Del fiero Vencedor, la piedad blanda
Asilo hallando en su acerado pecho,
Calmado y satisfecho
Nuestro oprimido corazon respira.
Al fin da tregua á su furor Aquiles:
Y halla á sus pies en triste desconsuelo
Al tierno padre, al ínclito monarca,
Feliz un dia cuando quiso el cielo;
Y hora lloroso, humilde, arrodillado,
Al homicida mismo
De un hijo pide el cuerpo inanimado.
Demándale piedad, ínstale, ruega;
El recuerdo de un padre tierno invoca;
Y la mano cruel que hirió á sus hijos,
La mano con su sangre salpicada,
Trémulo estrecha y con sus labios toca.
Calla el héroe inmortal; mas ya en sus ojos
Lágrimas de ternura brotar veo;
Clávase en su honda mente
La memoria de un padre, anciano, ausente;

Y antes que mueva el labio, el dulce triunfo
De la santa piedad fácil preveo [12].
   Parece que las Gracias conducian
El divino pincel del sacro Homero;
Afables cual en dia placentero
El ceñidor á Vénus ofrecian:
En sus inmensos cuadros
Fácil el plan el ánimo concibe,
Y en cien y cien figuras agrupadas
La accion, el rostro, la expresion percibe.
Aquel anciano grave
Que en el alto congreso de monarcas
Sus iras templa en ademan suave,
Es Néstor el prudente:
Con fingida modestia artificioso
Los ánimos rebeldes cautivando,
Oigo la voz de Ulises valeroso,
Cauto en el riesgo, en plática elocuente:
Intrépido, animoso
Combatir y triunfar solo aconseja
Diomedes impaciente;
Si combate en el campo, es un torrente.
Alli unidos su hueste acaudillando
A entrambos Ayax veo:
Agil, veloz, fogoso,
Distingo al hijo del insigne Oileo,
Lanzándose á la lid cual leon furioso;
Mientras firme y tenaz alzarse miro

De Telamonio el cuerpo giganteo,
Las enemigas haces contrastando;
Cual con inmóvil planta inmensa roca
Del mar resiste al ímpetu impotente,
Y con la altiva frente
Al Aquilon y al Abrego provoca [13].
En medio de tan ínclitos guerreros
Con noble magestad descuella Aquiles;
Como brilla del sol á la vislumbre,
Alzada sobre un monte y otro monte,
De los nevados Alpes la ardua cumbre.
El rostro, el ademan, el fiero porte
Del héroe muestran la divina estirpe:
Parece Apolo en la veloz carrera;
Y en la batalla fiera
Blandir la lanza del feroz Mavorte [14].
Ricos despojos y gloriosa palma
Esperan los caudillos valerosos
Gozar un dia en apacible calma,
Al tornar á sus lares venturosos;
Mas el divino Aquiles
Para siempre la paz, el patrio suelo,
De un trono las delicias,
El tierno amor de un padre,
De un hijo idolatrado las caricias,
Intrépido abandona;
Y aun roja con su sangre
Ceñir anhela la inmortal corona:

Que sabedor de su enemiga suerte,
El decreto arrostrando del destino,
Combate y triunfa y torna á la pelea
Y al frente de Ilion busca la muerte [15].
Pendiente está de él solo
De numerosa hueste la esperanza,
La salud ó la ruina de un imperio,
El baldon de la patria ó su venganza;
Y do quiera que atónitos volvamos
La vista en derredor, grande, sublime,
Siempre al divino Aquiles divisamos.
Su airada voz resuena,
Y la enemiga hueste triunfadora
Su libre curso enfrena;
Tímido y mal seguro
Héctor, de mil laureles coronado,
Huye á su vista ante el troyano muro;
Y si durante la tremenda ira
Del Caudillo inmortal, su brazo niega
A la fatal refriega,
Al ver la inmensa hueste debelada
Y ya ardiendo la armada,
El clamor de los Griegos escuchamos;
Y con inquieto afan y mudo asombro
Aun mas grande en su ausencia le admiramos [16].
Mas no bastaba á Homero
De la humana natura
Desplegar la magnífica pintura:

Lleno de un Dios el inspirado pecho,
Deja la humilde tierra
En sus inmensos límites estrecho;
Y ya con vuelo osado se sublima
Del Olimpo á la cima,
Ya rápido desciende
Donde el profundo Abismo
Sus negras sombras pavoroso tiende [17].
De magestad ornado
Al poderoso Júpiter nos muestra,
De las altas Deidades acatado
Y ardiendo el rayo en su invencible diestra.
Sobre el tendido espacio
Del undísono mar reina Neptuno:
En su profundo seno
Brilla argentado el nítido palacio;
Y cual Céfiro leve
Que la espalda del mar apenas riza,
El carro de oro y nácar
Sobre las mansas olas se desliza.
Mas de hierro las puertas rechinando
Sobre el quicial eterno,
Lanzándose del trono
Al Dios descubren del profundo Averno;
Cuando temió que en su tremendo encono
Clavando el fiero Hermano su tridente,
Por el seno entreabierto de la tierra
Mostrara á los mortales

Las lóbregas regiones infernales [18].
A la voz de la Musa soberana,
El mar, la fuente, el valle, el bosque umbroso,
El rio caudaloso,
Puéblanse de mil seres inmortales:
De espeso monte en las cavernas hondas
Refúgianse los Faunos y Silvanos;
Las Náyades mostrando el blanco pecho,
Juegan del rio en las tranquilas ondas;
Y seguida de rápidos Tritones,
Deja Tétis el seno de Nereo
Para correr las líquidas regiones [19].
No es un leve vapor el que apremiado
En los profundos senos de la tierra,
Súbito desatado
Hace temblar sus íntimos cimientos;
Ni los hinchados vientos
Los que agitan el mar en cruda guerra:
De Neptuno el tridente
Levanta airado al piélago profundo;
Y en la cumbre mas alta del Olimpo
De Jove omnipotente
El ceño basta á conmover el mundo [20].
Si enseña grave la razon sublime
Que en honda providencia
Un Númen soberano
El orbe rige con potente mano;
La aurea cadena del divino Jove

En firme nudo al universo enlaza;
Del alto cielo pende;
Y en el inmenso espacio
La grave tierra y piélago suspende [21].
Como regia Matrona
En el sublime solio colocada
Muestra el manto de púrpura esplendente,
Y á la elevada frente
Ciñe con magestad aurea corona:
Asi la épica Musa
Ostenta en pompa, en gala y en riqueza
De su celeste orígen la grandeza;
Desdeña audaz los tímidos acentos;
Y con vivas imágenes procura
Ennoblecer sus altos pensamientos.
De roble guarnecido y triple acero
Mostró su pecho el Luso celebrado,
Que en el inmenso piélago lanzado
Nueva senda al Oriente abrió primero:
Mas cuando á par del alto promontorio,
De lóbregas tormentas coronado,
Inmenso Espectro súbito aparece,
Y entre el remoto Oriente y el Ocaso
Tremendo veda el temerario paso,
La sorpresa, el asombro, el terror crece;
No es ya Gama un mortal; un Dios parece.
Cual tiende su raudal el Tajo puro,
Oro arrastrando por menuda arena,

Y con el grato ruido de sus ondas
De Toledo saluda el alto muro:
No de otra suerte en el rotundo labio
De la divina Musa solo suena
Noble diccion, riquísima, sonora;
Y elevando su voz encantadora,
De grata admiracion el orbe llena [22].
Mas no á tan ardua empresa
Oseis alzar, ó jóvenes hispanos,
Los ánimos lozanos;
Que no dió Apolo á esfuerzos juveniles
Cargar en flacos hombros
La inmensa gloria del divino Aquiles.
Con rubio bozo el tierno Garcilaso
De guerreros laureles se cubria;
Y apenas se atrevia
A cantar en sus versos los amores
Y el dulce lamentar de los pastores:
De pámpanos y rosas coronada
Villegas ensayó la blanda lira,
Por el Amor templada;
Y en el Tórmes tranquilo,
La Paloma de Filis envidiando,
La misma Vénus inspiró á Batilo.
¡Dichoso aquel á quien las sacras Musas
La cuna remecieron,
Y lauro peregrino
Para ceñir su frente apercibieron!

Ya empero que á mi anhelo generoso
Ingratas niegan su favor divino,
Al pie del Helicon, la estrecha via
Que por su cumbre guia
De la Gloria inmortal al sacro templo
Mostraré con mi voz, no con mi ejemplo.

ANOTACIONES

A LA POÉTICA.

CANTO I.

1. Esa es la cualidad característica del *poeta*, y la que le distingue del *versista*: el primero inventa, crea, pinta; el segundo expone meramente pensamientos comunes, ensartando palabras arregladas á cierta medida.

2. La Poesía, asi como las demas artes imitadoras, se propone por modelo á la naturaleza; y del mismo modo que la escultura no malgasta el mármol ni la pintura sus colores para representar cualquier objeto innoble ó defectuoso; la Poesía que se vale para sus imitaciones del discurso elevado y armonioso, no copia á este ó aquel individuo particular, cual existe realmente, sino que escoge las cualidades repartidas en muchos, y forma con su conjunto un *modelo ideal*, hermoseando de ese modo á la misma naturaleza.

No es necesario advertir que no se entiende aqui

por la palabra *hermosear* sino dar á cada objeto la mayor perfeccion posible en cualquier género que sea; pues un objeto horroroso puede ser tan *bello*, en este sentido, como el mas agradable: las espantosas sierpes pintadas por Virgilio, saliendo del mar para acometer á Laocoonte, son tan *bellas* en poesía como el pajarillo de Lesbia, celebrado por Catulo; y pasando de lo físico á lo moral, el parricida Orestes no es menos *bello* en la imitacion dramática que el inocente Hipólito.

3. Lo mismo que el pintor, cuando trata el poeta de representar un objeto, se esmera en la eleccion oportuna de circunstancias, para darle todo el realce de que es capaz: si se propone, por ejemplo, representar un caballo, no pintará seguramente al primero que se le ofrezca á la vista; sino que procurará hacerlo con la maestría que Virgilio en el libro tercero de sus *Geórgicas*, ó que su imitador Pablo de Céspedes en su *Poema de la Pintura*:

Que parezca en el aire y movimiento
La generosa raza do ha venido;
Salga con altivez y atrevimiento
Vivo en la vista, en la cerviz erguido:
Estribe firme el brazo en duro asiento,
Con el pie resonante y atrevido,
Animoso, insolente, libre, ufano,
Sin temer el horror de estruendo vano.
Brioso el alto cuello y enarcado,
Con la cabeza descarnada y viva;
Llenas las cuencas, ancho y dilatado
El bello espacio de la frente altiva:
Breve el vientre rollizo, no pesado
Ni caido de lados, y que aviva

Los ojos eminentes; las orejas
Altas sin derramarlas y parejas.
Bulla hinchado el fervoroso pecho
Con los músculos fuertes y carnosos;
Hondo el canal, dividirá derecho
Los gruesos cuartos limpios y hermosos:
Llena la anca y crecida, largo el trecho
De la cola y cabellos desdeñosos;
Ancho el hueso del brazo y descarnado,
El casco negro, liso y acopado.
Parezca que desdeña ser postrero
Si acaso caminando ignota puente
Se le opone al encuentro; y delantero
Preceda á todo el escuadron siguiente:
Seguro, osado, denodado y fiero,
No dude de arrojarse á la corriente
Rauda, que con las ondas retorcidas
Resuena en las riberas combatidas.
Si de lejos al arma dió el aliento
Ronco la trompa militar de Marte,
De repente estremece un movimiento
Los miembros, sin parar en una parte:
Crece el resuello, y recogido el viento
Por la abierta nariz, ardiendo parte:
Arroja por el cuello levantado
El cerdoso cabello al diestro lado.

4. El *buen gusto* llega á convertirse por la repeticion de actos en una especie de *sentido interno*, por cuyo medio nos apercibimos instantáneamente (y sin que aparezca siquiera el juicio que forma nuestro ánimo) de las buenas prendas ó de los defectos de un escrito; y á esta cualidad ha debido sin duda que se le dé figuradamente el nombre de *gusto*. Nada hay, pues, tan importante como ejercitarlo con buenos

modelos, para acostumbrarnos insensiblemente á sus bellezas; porque una vez adquirido ese hábito, desechamos maquinalmente, y como por natural instinto, lo que nos produce una sensacion ingrata. Y para valernos de un ejemplo ya citado, el que hubiese largo tiempo manejado á Virgilio y admirado en él ó en Céspedes la bellísima descripcion del caballo, difícilmente pudiera tolerar al ingenioso Calderon cuando pone en boca de una dama, y á punto de despeñarse, los siguientes versos:

Hipogrifo violento,
Que corriste parejas con el viento,
¿Dónde, rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama,
Y bruto sin instinto
Natural, al confuso laberinto
De estas desnudas peñas
Te desbocas, te arrastras y despeñas? etc.

La vida es sueño: comedia.

5. Basta abrir las obras de nuestros mejores poetas, como Garcilaso, Herrera, Leon, Rioja, los Argensolas y otros, para ver hasta qué punto se habian nutrido con la literatura clásica de los antiguos: tal vez puede decirse que tanta era la veneracion que les profesaban, que á veces rayó en demasía, en términos de impedir que campease con mas libertad su fecundo ingenio. Mas lo que no admite duda es que con aquellos modelos formaron su *gusto*, y elevaron nuestra poesía al mas alto punto de esplendor.

6. Esa inimitable *sencillez* es la dote característica de la poesía griega: brilla lo mismo en los poemas de Homero que en las tragedias de Sóphocles, igual-

mente en las églogas de Teócrito que en las odas de Anacreonte; y aunque pueda decirse que tal vez pareceria aquella sencillez demasiado desnuda á los ojos de los modernos, creo que urge tanto mas recomendar á los jóvenes esa cualidad preciosa, cuanto corre riesgo la literatura, á lo menos en mi concepto, de inclinarse al extremo opuesto de afectacion y extravagancia.

7. Los Latinos tomaron de los Griegos su literatura; pero si se la ve largo tiempo inculta, tímida y sin atreverse á dar un paso por sí sola, despues en el siglo de Augusto se la ve elevarse con dignidad á su mayor gloria y hasta disputar en algun género de composicion la primacía á su maestra.

Mas despues de aquella época, que seria inmortal en la literatura aun cuando no hubiese producido sino á Virgilio y á Horacio, empezó poco á poco á corromperse el *gusto*, principiando por introducirse el lujo del ingenio y la demasiada pompa en los adornos, como se percibe en poetas de tanto mérito como Lucano y Séneca; continuando la corrupcion con tan rápido estrago, que antes de la invasion de los bárbaros llegó á desaparecer no solo la poesía, sino hasta la lengua.

8. La poesía tiene algunos principios fundamentales, que no dependen del antojo ni estan sujetos á la mudanza de los tiempos; pareciéndose en eso, asi como en muchas cosas, á las Bellas Artes. La pintura que hace Homero del ceñidor de Vénus presentado por las Gracias, es ahora tan bella como hace tres mil años; asi como la estatua de aquella diosa, exis-

tente en Florencia, muestra ahora la misma proporcion en sus miembros y la misma suavidad de contornos que cuando la labraron en Grecia. Las cualidades sobresalientes que han hecho inmortales los poemas de Homero las recomendó igualmente Aristóteles en tiempo de Alejandro, Horacio en el siglo de Augusto, y Boileau en el de Luis Décimocuarto; y es seguro que serán admiradas mientras amen los hombres lo que es bello y sublime.

9. Las mismas causas que produjeron el que empezase por Italia la civilizacion y cultura de Europa, dieron ocasion á que fuese la poesía de aquella nacion la que brillase antes: ¿qué obra pudiera presentar en el siglo décimocuarto ninguna nacion de Europa, comparable con el poema del Dante ó con el habla y la versificacion de Petrarca?

10. Recorriendo rápidamente la historia de nuestra poesía, se la ve nacer en el siglo duodécimo, al mismo tiempo que la lengua, mostrando en el *Poema del Cid* el embrion informe que podia aparecer en un tiempo en que no se conocia con exactitud ni la medida de los versos ni la cadencia ni las consonancias, y en que hasta la lengua misma empezaba á respirar en la cuna.

Mas cobrando despues brios, en los reinados de S. Fernando y de D. Alfonso el Sabio, especialmente con la proteccion de este príncipe superior á su época, y esforzándose la versificacion por seguir una pauta segura, aparece ya la poesía algun tanto adelantada en el siglo décimotercio, como se echa de ver en los varios poemas de D. Gonzalo de Bercéo, en

el de *Alejandro* de Juan Lorenzo, y en las composiciones de aquel instruido monarca, aunque se duda si efectivamente son ó no suyas algunas de las varias que se le atribuyen, como las *Querellas*, de que solo nos ha quedado una breve muestra.

Las revueltas, los escándalos y continuas guerras que asolaron despues á Castilla, privándola largos años de quietud y sosiego, se opusieron al cultivo de las letras y al adelantamiento de la poesía, impidiéndola salir de la infancia en que la vemos en los escasos poetas del siglo décimocuarto, entre los cuales merecen particular mencion el docto infante D. Juan Manuel, y el ingenioso Arcipreste de Hita. Mas desde el reinado de D. Enrique III, y mucho mas en el de su hijo D. Juan el II « se comenzó á elevar mas esta sciencia con mayor elegancia; é ha habidó hombres muy doctos en esta arte, » como se expresa el célebre marques de Santillana en una epístola dirigida al condestable de Portugal sobre la historia de la poesía; y efectivamente, ya aparece esta andando con paso mas seguro en el siglo décimoquinto, que puede considerarse respecto de nuestra literatura como la aurora de un hermoso dia. Las causas generales que hacian entonces brotar por todas partes, con mas ó menos vigor, la civilizacion y las letras, ademas de varias circunstancias peculiares á España, contribuyeron á que de repente apareciese en ella la poesía protegida por los príncipes, cultivada por claros ingenios, y produciendo, aunque todavía no sazonados, frutos mas exquisitos que antes.

En los antiguos *cancioneros*, en que se hallan recogidas las poesías de esa época, se nota ya mejor eleccion en los asuntos de las composiciones, un

habla menos áspera y ruda, versificacion mas grata y flexible; en una palabra, muchas de las dotes que anuncian el talento cultivado de los poetas. Juan de Mena merece ya ese título; y al compararle con sus predecesores, no puede menos de admirarse la invencion de los cuadros, el vigor de los pensamientos, y la osadía con que empujó, por decirlo así, á la lengua aun indócil y perezosa, para que adelantase cuanto antes en la carrera que le abria.

Mas á pesar de haber sido tan útiles los esfuerzos de este poeta, no menos que los de un marques de Santillana, un Enrique de Villena, un Jorge Manrique, un Juan de la Encina y otros muchos, hasta el siglo siguiente no llegaron la lengua y la poesía castellana á su mayor auge: extendido entonces en España, con el ejemplo de los Italianos, el uso del verso endecasílabo, conocido largo tiempo habia, pero rara vez empleado; y adoptado por insignes poetas ese nuevo instrumento, mucho mas acomodado que los antiguos, se ve de pronto á nuestra poesía pasar de su débil adolescencia al vigor y lozanía de la edad viril: medio siglo despues de Juan de Mena aparece ya Garcilaso.

En sus obras se ostentan ya el habla y la poesía castellana con toda su gala y riqueza; empezando desde él una época tan sobresaliente para la literatura española que ha merecido el renombre de *siglo de oro*. Nacieron en ella á porfía clarísimos ingenios, como Ercilla, Céspedes, Herrera, fray Luis de Leon, Gil Polo, Figueroa, Balbuena, Villaviciosa, Rioja, Jáuregui, los dos Argensolas, Villegas, Quevedo, y otros muchos poetas de gran mérito, aunque no de tanta nombradía; completando la lista de autores célebres

que tuvo España, en poco mas de un siglo, el fecundo Lope de Vega.

Ya en él y en algun otro de los anteriores se perciben los vicios que deslucieron la poesía castellana en el siglo decimoséptimo, empezando la época de corrupcion á que el célebre Góngora, á pesar de tantas cualidades sobresalientes, ha tenido la desgracia de dar hasta su nombre. A la sencillez antigua sucedió la sutileza pueril, á la grandeza la hinchazon, á las imágenes valientes las hipérboles y metáforas extravagantes; prefirióse á la elevacion modesta la oscuridad presuntuosa, y á los pensamientos robustos los conceptos alambicados; en una palabra: recargada de afeites y adornos ridículos, la poesía castellana apareció cada dia mas enflaquecida y despreciable, hasta el punto de ser difícil reconocerla á fines de aquel siglo.

No parece sino que hasta la literatura iba á sepultarse con la monarquía; y si las circunstancias posteriores de España mejoraron algun tanto su situacion, no fueron sin embargo en mucho tiempo favorables al restablecimiento de las letras ni á la reforma del estragado gusto. Reservada estaba tan ardua empresa para mediados del siglo precedente, habiéndola acometido con igual audacia que tino el sensato Luzan, que puede considerarse como principal restaurador de la poesía, mas bien con sus preceptos que con sus ejemplos; y ayudándole otros humanistas de buen gusto y de mas ó menos ingenio, como el conde de Torre Palma, D. Agustin Montiano y Luyando, Don Juan de Iriarte, D. Nicolas Fernandez de Moratin, D. José Pórcel y algun otro, se preparó una nueva época á la poesía castellana con hartas esperanzas de recobrar su perdido esplendor.

Contribuyeron luego por su parte á tan útil propósito D. Melchor Gaspar de Jovellanos, el maestro F. Diego Gonzalez, Cadalso, Iglesias, D. Tomas de Iriarte y otros literatos de mérito; pero entre los buenos poetas de ese tiempo descuella sobre todos Don Juan Melendez Valdes, no solo por lo mucho que le debe la poesía, sino por haber contribuido mas que ningun otro á propagar en la juventud la aficion á este arte: discípulos suyos fueron los dos poetas que luego han sobresalido mas en la tragedia, como son un Quintana y un Cienfuegos; y aun puede decirse que de tantos ingenios como han cultivado con gloria la lírica española, despues de Melendez, apenas habrá alguno que no se haya formado en su escuela. Asi es que con razon puede señalársele para denotar una nueva era, demasiado cercana á nosotros para juzgarla con imparcialidad; pero que hubiera aumentado la gloria de la literatura castellana, sino se hubieran reunido por su mal tantos y tan tristes acontecimientos como han sobrevenido á la nacion desde principios de este siglo.

11. Este es un principio fundamental comun á todas las artes imitadoras: en un grupo de escultura deben las varias figuras que lo componen concurrir á un fin comun: el cuadro mas complicado no ha de representar sino un argumento; y lo mismo sucede á un poema, á una tragedia y aun á la composicion mas pequeña. Deben todas sus partes concurrir en un solo punto, como todos los radios de un círculo en un centro; pues si se quebranta esta regla, el ánimo se embaraza afanándose por percibir de una vez las relaciones que

unen las diversas partes; y ese penoso esfuerzo disminuye el deleite.

12. La aficion natural á las descripciones y la facilidad con que suele lucir en ellas el ingenio, son causa de que muchos poetas den en el escollo de multiplicarlas en demasía, y de no proporcionarlas á la extension total del asunto, la cual no debe nunca desatenderse. Sea mas ó menos necesario aquel episodio, no sienta mal en un poema tan largo como la *Iliada* la descripcion del ejército griego, de sus caudillos y sus naves; y esa relacion debia ademas ser sumamente grata á una nacion que oia celebrar la gloria de sus armas y las hazañas de sus padres: ¿pero qué concepto mereceria un poeta, que componiendo meramente una oda en alabanza de un triunfo, se entretuviera á enumerar todas las tropas y caudillos que ganaron la batalla?

13. Pocas cosas requieren mas juicio y tino en el poeta que el juzgar de la oportunidad con que debe estar colocada cada parte de una obra, ocupando el sitio que le corresponde. Valiéndonos del ejemplo anterior, es fácil notar que esa prolija enumeracion hecha por Homero está bien colocada en uno de los primeros cantos de su poema; pero apareceria importuna y tal vez insufrible en los últimos, cuando ya han subido de punto el interes y la curiosidad de los lectores. Aun con mayor razon, hay escenas en los dramas que producen un efecto bellísimo en los primeros actos, y que no podria tolerar el público cuando ya solo anhela llegar al desenlace.

14. En las pinturas al fresco, conservadas en el reino de Nápoles de las ruinas de Herculano y de Pompeya, hay una en que está cabalmente representado este asunto de la misma manera que se ha descrito en el poema.

15. Alude á los libros segundo y cuarto de la *Eneida*, tal vez los mas bellos de todos; y por el extremo contrario, la falta de variedad perjudica notablemente al placer que debiera producir la *Pharsalia.*

16. Nada hay que desluzca tanto la belleza de los escritos como el inmoderado uso de adornos, y sobre todo de los que son tan inútiles que solo descubren vana ostentacion. Horacio los calificó bien cuando les llamó *ambitiosa ornamenta*, ó como decia el menor de los Argensolas: *el follage ambicioso del ornato.....* Y este defecto es tanto mas difícil de evitar, cuanto suele no nacer de pobreza, sino de sobrada abundancia de buenas dotes en un poeta: Lucano, Séneca, y aun el mismo Ovidio no se libertaron de aquel abuso; y cabalmente fueron tambien grandes ingenios, como Góngora, Quevedo y otros, los que por camino semejante acarrearon la corrupcion de la poesía española.

Los adornos, segun la bella comparacion de un poeta, deben ser como las columnas, que á un mismo tiempo sostienen y hermosean el edificio.

17. En la Alhambra de Granada estan contiguos el palacio de los reyes moros, uno de los monumentos mas singulares que existan de arquitectura ará-

biga, y el palacio que mandó construir el emperador Cárlos Quinto, obra del célebre Machuca, y en que brillan á la par la sencillez y correccion del gusto.

CANTO II.

1. En una nota al canto anterior se ha indicado ya que la corrupcion del gusto empezó desde el tiempo de Góngora; « el cual (como dice Lope de Vega) quiso enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo oidas..... Bien consiguió lo que intentó, á mi juicio, si aquello era lo que intentaba; la dificultad está en recibirlo..... A muchos ha llevado la novedad hácia este nuevo género de poesía; pues en el estilo antiguo en su vida llegaron á ser poetas, y en el moderno lo son en el mismo dia; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas ó frases enfáticas, se hallan levantados donde ni ellos mismos se conocen ni sé si se entienden. » Cabalmente esa oscuridad era el mérito á que aspiraban, dando lugar á que dijese Quevedo con su natural chiste:

Ni me entiendes ni te entiendo;
Pues cátate que soy *culto*.

Y el mismo Lope, despues de escribir un soneto en ese estilo altisonante y enmarañado, lo concluye con este diálogo original:

¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo? —
¡Y toma si lo entiendo! — Mientes, Fabio;
Que yo soy quien lo digo y no lo entiendo.

Los medios principales que los *cultos* empleaban consistian :

1°. En el uso de voces nuevas, especialmente latinas, ó de otras conocidas, pero tomadas en una acepcion extraña ó desusada. Apenas empezaba á amenazar de lejos el contagio, y ya pudo decir Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético :*

De dos archipoetas conocidos
Una murmuracion oí á un poeta
Porque usaban vocablos escondidos.
Sclopetum llamaban la escopeta,
Escapeda decian al estrivo,
Famélica curante á la dieta;
Al maldiciente le decian *cancivo,*
A la casa comun de la vil gente:
Público alojamiento del festivo.
Carnes privium llamaban comunmente
A las carnestolendas, y asi usaban
De aquesta afectacion impertinente.

2°. En la violenta colocacion de las palabras; pues (como dice Lope en su *Discurso sobre la nueva poesía*) « todo el fundamento de este edificio es el *trasponer*, y lo que lo hace mas duro es el apartar tanto los sustantivos de los adjetivos, donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aqui la lengua. » Al parecer los *cultos* defendian la extrema libertad en la colocacion de las palabras, escudándose con el exemplo de la lengua latina; y á ese propósito decia el Príncipe de Esquilache, aun-

que tampoco logró librarse de los resabios de su tiempo:

Confieso que los latinos
Usaron transposiciones,
Y partieron las diciones
Con trastornos peregrinos;
Que son diversos caminos
Nacidos del propio idioma;
¿Mas ya quien licencia toma
Para vestir como el Cid,
O para usar en Madrid
El trage que usaba Roma?

3°. En el desmedido uso de tropos y figuras, especialmente de hipérboles y metáforas incoherentes: defecto justamente criticado por Lope de Vega con no menos cordura que donaire: «pues hacer toda una composicion figuras es tan vicioso y indigno como si una muger que se afeita, habiéndose de poner el color en las mejillas, lugar tan propio, se lo pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas; pues esto es una composicion llena de estos tropos y figuras, un rostro colorado á la manera de los ángeles de la trompeta del Juicio ó de los vientos de los mapas.»

No condenaba Lope ni «*las voces sonoras ni las demas bellezas que esmaltan la oracion*,» pero reprobaba acertadamente el lujo ocioso en el ornato; pues (como dice en el mismo escrito) «si el esmalte cubriese todo el oro, no seria gracia de la joya, sino fealdad notable.»

Tan rápido vuelo tomó el contagio, que nacido el mal en tiempo de Góngora, ya se le ve cundir por todas partes y llegar á inficionar hasta los mejo

res ingenios, como Jáuregui, Quevedo, Villegas; y Lope, el mismo Lope que con tanto vigor habia combatido contra el *culteranismo*, dejóse arrastrar del torrente, afeó sus composiciones con la afectacion y la oscuridad, y logró muchas veces llegar á ser incomprensible. Al abrir su poema intitulado la *Circe* se ve con lástima hasta qué punto deslució las excelentes dotes que le adornaban: el mismo que decia bellamente, al pintar la ruina de Troya:

> Hécuba triste entre cenizas viles
> Sus muertos hijos trémula buscaba...

dice poco despues:

> Entre los pechos de *nevado yelo*
> Descubre apenas el dorado pomo
> De la daga de Pirro Polixena,
> *En rojas aras víctima azucena.*

Imposible es representar de un modo mas ridículo á una jóven bañada en su sangre.

Ni se libertó en una composicion de esa clase de los juegos pueriles del vocablo, de los retruécanos fastidiosos que empezaban á mirarse como primores del arte, y de que él mismo se habia burlado con gracia en una epístola:

> Jugareis por instantes del vocablo;
> Como decir, si se mudó en ausencia,
> Ya no es muger *estable*, sino *establo.*

Véase sino esta muestra, tomada del citado poema.

> Troya abrasada enfin, Troya desierta,
> *Fenix que en plumas reservó la vida,*
> Por los engaños de Sinon vengada
> *La fama infame del famoso Atrida.*

He dicho que llegó Lope á tal punto, que á veces no es posible entenderle: ¿quién podrá adivinar lo que significa, hablando del palacio de Circe:

Un monte que pirámide elevado
El rostro de la luna determina,
Verde gigante al sol bañado en plata,
De sus eclipses el dragon retrata?.....

Pena da ver á un Lope delirar en términos de poner en boca de Ulises, hablando de los Lestrigones:

No escupe celestial *artillería*
Mas *balas* de granizo, que la fiera
Gente peñas al mar.....

Y para expresar meramente el espacio de diez años que duró el sitio de Troya:

Diez veces nuestra argólica milicia
Sobre Troya miró flechando á Croto,
Y otras tantas el toro de Fenicia
Pacer estrellas al celeste soto.

Por no *pacer* mas necedades, me he reducido á citar algunas muestras de Lope de Vega, sin presentar los absurdos en que incurrió Góngora, y sin engolfarme en las obras de algunos poetas posteriores, como Silveira y Gracian, en que ya se pierde la razon entre tanto cúmulo de extravagancias: pudiendo aplicarse como divisa á la escuela de los *cultos* una expresiva frase de Horacio: « remontarse á las nubes á caza de vaciedades. » Mas limitándome ahora á dos autores célebres, no sera inútil observar que el mal gusto no se reducia meramente á la expresion, sino que pasando el contagio á los pensamientos, hacia que se confundiese la hinchazon con la grandeza: Villegas habla asi al monarca:

Quisiera yo esta vez, Philipo Augusto,

Trompa sonando de metal robusto,
Tu nombre dar al viento,
Si dél fuera capaz tanto elemento...

Y Lope de Vega, dedicando el citado poema al conde duque de Olivares, le decia:

Vos ya *del sol resplandeciente luna*,
Que con su misma luz los elementos
Bañais de claridad y de alegría,
Entre dos mundos dividiendo el dia...

La lisonja tiene reputacion de vana; pero es difícil que acierte otra vez á emplear expresiones tan huecas como las anteriores.

2. Entre los poetas del siglo décimosexto se hallan muchos pensamientos sublimes expresados con suma sencillez; cualidad tanto mas indispensable cuanto que lo sublime se distingue por el efecto rápido, instantáneo que produce en el ánimo; y que nada se opone tanto á este fin como la afectacion y aun el esmero. Los jóvenes podrán consultar sobre la materia el excelente tratado de Longino, ó entre los modernos el del delicado Addisson; pero en todos los ejemplos que hallen, asi en las obras de esos dos críticos como en las de otros maestros, notarán constantemente, como cualidades esenciales de lo *sublime*, la grandeza y elevacion en el sentimiento, en la imágen ó en la idea, y la mayor sencillez en la expresion.

Entre todos nuestros poetas el que mas se distingue en este punto es, á mi juicio, Fr. Luis de Leon; llevando esta buena dote hasta el extremo de convertirla alguna vez en viciosa, cayendo en bajeza y prosaismo; pero frecuentemente expresa las ideas mas grandes con las voces mas sencillas y la frase mas llana. ¡Cuán-

tas hipérboles y exageraciones, ¡cuántos versos y figuras no hubiera malgastado un poeta comun para expresar lo numeroso de la escuadra africana y la muchedumbre de Moros que vino á la conquista de España! Pues Fr. Luis de Leon solo emplea siete ú ocho palabras simples, para presentar ambas ideas de la manera mas grande que puede concebirlas la imaginacion humana:

Cubre la gente el suelo;
Debajo de las velas desparece
La mar.......

Probablemente Leon recordó en este pasage la sencilla expresion de Virgilio en el libro cuarto de la Eneida:

Latet sub classibus æquor.....

Herrera tambien expresó dignamente una idea semejante; pero nótese en su tono elevado y enfático la diferencia de carácter entre uno y otro poeta castellano: Herrera habla asi de los Turcos vencidos en Lepanto:

Ocuparon del piélago los senos,
Puesta en silencio y en temor la tierra.

Semejante al rasgo que hemos celebrado del maestro Fr. Luis de Leon hállanse muchos esparcidos en sus obras poéticas: pero en una de ellas se encuentran tantas imágenes grandes, tantos pensamientos sublimes, y expresados con tan singular belleza, que pocas composiciones habrá que puedan compararsele en elevacion y sencillez.

ODA.

A Felipe Ruiz.

¿Cuándo será que pueda
Libre de esta prision volar al cielo,
Felipe; y en la rueda
Que huye mas del suelo
Contemplar la verdad pura sin duelo?
Alli á mi vida junto,
En luz resplandeciente convertido,
Veré distinto y junto
Lo que es y lo que ha sido,
Y su principio propio y ascondido.
Entonces veré cómo
La soberana mano echó el cimiento
Tan á nivel y á plomo
Do estable y firme asiento
Posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
Colunas do la tierra está fundada,
Las lindes y señales
Con que á la mar hinchada
La Providencia tiene aprisionada.
Porque tiembla la tierra,
Porque las hondas mares se embravecen,
Do sale á mover guerra
El cierzo, y porque crecen
Las aguas del Océano y descrecen.
De do manan las fuentes,
Quien ceba y quien bastece de los rios
Las perpetuas corrientes,
De los helados frios
Veré las causas y de los estíos.
Las soberanas aguas
Del aire en la region quien las sostiene,
De los rayos las fraguas,

Do los tesoros tiene
De nieve Dios, y el trueno donde viene.
¿No ves cuando acontece
Turbarse el aire todo en el verano?
El dia se ennegrece,
Sopla el gallego insano,
Y sube hasta el cielo el polvo vano:
Y entre las nubes mueve
Su carro Dios, ligero y reluciente,
Horrible son conmueve,
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humíllase la gente.
La lluvia baña el techo,
Envian largos rios los collados,
Su trabajo deshecho,
Los campos anegados
Miran los labradores espantados.
Y de alli levantado
Veré los movimientos celestiales,
Ansi el arrebatado
Como los naturales,
Las causas de los hados, las señales.
Quien rige las estrellas
Veré, y quien las enciende con hermosas
Y eficaces centellas,
Porque estan las dos osas
De bañarse en el mar siempre medrosas.
Veré este fuego eterno,
Fuente de vida y luz, do se mantiene;
Y porque en el invierno
Tan presuroso viene;
Quien en las noches largas le detiene.
Veré sin movimiento
En la mas alta esfera las moradas
Del gozo y del contento,
De oro y luz labradas,
De espíritus dichosos habitadas.

Es imposible leer esta oda sin conocer hasta qué punto estaba Fr. Luis de Leon nutrido con la lectura de los antiguos, versado en las lenguas sabias, y prendado de las bellezas sublimes y sencillas de los libros sagrados: en ellos fue donde bebió principalmente ese gusto que tanto le distingue.

3. Para ver el daño que causan en poesía las expresiones bajas, basta leer las obras de Quevedo, ingenio dotado de tan relevantes prendas cual pocos alcanzaron; pero que las afeó con ese y otros vicios, desde que prefirió seguir la corriente, en vez de continuar esforzándose para contenerla. Capaz de pensamientos sublimes, incurrió frecuentemente en oscuridad y afectacion; dotado de suma facilidad, pecó en incorreccion y desaliño; jovial y festivo, confundió los chistes con las bufonadas; y pasando de un extremo á otro, ya se remontó hasta el punto de no ser entendido, y ya descendió á valerse de voces y de frases indignas de la poesía. Esta es tal vez la falta que en ella menos se perdona: pues su misma nobleza exige aun en el género mas humilde que nunca se haga uso de voces bajas, ni menos de las que puedan lastimar el pudor ó el decoro. Pero desgraciadamente aun en nuestros mejores poetas se hallan á veces expresiones rastreras que desdicen de la dignidad de la poesía.

Una sola palabra innoble basta para deslucir un pensamiento: Rioja, uno de los mas correctos y limados de nuestros poetas, decia hablando del clavel:

Ornato, lustre y vida
Del mas hermoso *pelo*
Que corona nevada y tersa frente...

La palabra *pelo* hace que estos versos me parezcan bajos, no siéndolo en lo demas; y al contrario, admiro á Góngora cuando retrata asi á la enamorada Angélica :

Vuela el *cabello* sin órden;
Si lo abrocha es con claveles,
Con jazmines si lo coge......

Y me encanta la sencillez y el fuego con que dice Herrera :

Si contigo viviera, ninfa mia,
En esta selva tu sutil *cabello*
Adornara de rosas......

4. El uso, entendiéndolo en el sentido legítimo, tiene tanto poderío en las lenguas que se ha arrogado la facultad de admitir unas voces como propias de la poesía y de desterrar otras como indignas, sin que pueda á veces descubrirse la razon en que se funde ni la admision ni la exclusiva. En las lenguas muertas no es posible que juzguemos con exactitud en este particular; y asi hay expresiones y aun imágenes que nos parecen bajas en los mejores autores antiguos, y que probablemente no lo serian en su tiempo. Al ver la diferencia que media en este punto entre las naciones modernas (que tanto se parecen las unas á las otras, y de cuyos idiomas podemos juzgar con menos riesgo de equivocarnos) se ve cuan aventurado seria calificar ahora si tal ó cual expresion seria noble ó baja en el siglo de Homero.

Mas por lo que respecta á nosotros, debemos ser muy cautos en la admision de voces, no olvidando nunca que es muy distinto el lenguaje poético del de la prosa; y si bien es cierto que no han llegado á

señalarse con exactitud los límites respectivos de uno y otro, cual hubiera acontecido si otros ingenios hubiesen continuado el propósito en que tanto se esmeraron Garcilaso y Herrera, no por eso admite duda que la gala que despliega en poesía nuestra lengua hace que desdigan mas en ella las voces comunes, ó que no han recibido, por decirlo asi, el título de nobleza de manos de buenos autores.

Reduciéndonos á un solo ejemplo, supongamos que un poeta tiene que describir un combate naval, un viage marítimo ó cosa semejante: no podrá usar de las palabras castellanas *buques*, *fragatas*, *barcos* etc. pero podrá valerse de las que han empleado excelentes modelos, como *naves*, *vasos*, *naos*, *fustas* etc. ó valiéndose de una figura, *leños*, *velas*, *quillas*. Y si desciende luego á las partes de un buque, el uso ha ennoblecido unas y condenado otras: Lope de Vega decia bellamente, hablando del Céfiro, en su Poema de *Circe*:

Lascivo solo con las *velas* juega....

y pintando el principio de la navegacion:

Ulises luego entrega
El *pardo lino* al soplo vagaroso....

pero incurria en bajeza cuando presentaba á los soldados:

Por los *cables* y *bordes* arrimados....

¡Con qué diferente pincel retrata Garcilaso á un amante, cual si fuese un galeote:

Al *remo* condenado,
En la concha de Venus amarrado!

Nada hay que se oponga mas á la elevacion de la poesía que el uso de palabras técnicas y la enumeracion de pormenores peculiares á una profesion: en

cuyo vicio incurrió Lope, al expresar el pavor de los marineros:

> Los que á la *aguja* y al timon asisten
> La *vitácora* dejan desmayados....

ó cuando decia en la misma composicion:

> No huelga *triza*, *troza* ó *chafaldete*;
> Todo *trabaja* en acto miserable....

y despues:

> Que á la furia del Euro yacen rotas
> *Muras*, *brazas*, *fildcigas* y *escotas*.

Para concluir con un ejemplo que muestre juntamente el uso de palabras admitidas en poesía y el de otras reprobadas, presentaré la siguiente copla de Juan de Mena en su *Laberinto*.

> Vi que las *guminas* gruesas quebraban
> Cuando sus *áncoras* quise levantar,
> Y vi las *antenas* por medio quebrar,
> Aunque los *corbasos* aun no desplegaban;
> Los *másteles* fuertes en calma temblaban,
> Los flacos *triquetes* con la su *mezana*
> Vi levantarse no de buena gana,
> Cuando los vientos se nos convidaban.

Como en tiempo de este poeta, que á todo trance se empeñó en enriquecer la lengua, no habia acabado esta de formarse, aun no estaban clasificadas las voces que adoptaba la poesía y las que desechaba; pero despues que el uso ha ido haciendo ese deslinde, podrá muy bien un poeta tomar de esa estrofa las palabras *áncora*, *antena* ó *entena*, *másteles* ó *mástiles*; ¿pero quién le consentirá hablar de *carbazos*, *trinquetes* y *mezanas*? En vez de poeta, pareceria marinero.

Para manifestar la diferencia entre una voz noble y otra que no lo es, me valí en el Canto de las dos pala-

bras *puertas* y *ventanas;* pero ha habido un mal poeta que ni con las *ventanas* se contentó: Gracian en su poema de las *Selvas del año* representa al Sol, *ginete del dia*, quebrando rejoncillos en el cielo, y á las estrellas viéndole como otras tantas damas:

Encima los *balcones* de la Aurora.

Sirva de paso esta muestra para ver el estrago á que llegó nuestra poesía en los postreros años del siglo decimoséptimo.

5. El uso moderado de *arcaismos* ó voces anticuadas da realce al estilo; pues algunas palabras que nos parecen vulgares y viles porque las estamos oyendo frecuentemente, adquieren nobleza cuando se presentan con cierta novedad, por haber desaparecido largo tiempo del uso comun.

Para no salir del ejemplo de la nave, *áncora* es mas noble en poesía que *ancla*, que es como ahora decimos, y *prora* mas poético que *próa*... ¿por qué? Porque unas de esas voces solo las vemos en autores antiguos, á quienes miramos con cierta veneracion; y las otras las oimos á los grumetes en cualquiera puerto de mar. Dificilmente pudiera tolerarse á un poeta emplear la expresion vulgar moderna: *echar el ancla;* pero vemos ennoblecida la misma idea cuando el conde de Torre-Palma, en su poema de *Deucalion*, pinta á un piloto que sorprendido por la inundacion de la tierra:

En sus techos las *áncoras aferra.*

6. Horacio habia observado con razon que las voces comunes adquieren á veces realce por la union *sagaz* con que estan enlazadas con otras; ofreciendo el ejemplo al mismo tiempo que el precepto, pues el

epíteto nuevo y expresivo de *callida* ennoblece mucho á la palabra *junctura* de que se vale. La Harpe observa con igual tino en su *Curso de literatura* que en los ejemplos que pueden citarse de *palabras comunes ennoblecidas* lo deben á la vecindad de otras, no solo dispuestas con arte, sino que descubren una relacion íntima con el fondo mismo del asunto y con las ideas que han precedido. En confimacion de esta observacion delicada, apliquémosla á ejemplos sacados de dos de nuestros mejores poetas.

Rioja dice al contemplar las *Ruinas de Itálica* y despues de pintar el destrozo de termas y gimnasios:

> Este despedazado anfiteatro,
> Impio honor de los Dioses, cuya afrenta
> Publica el *amarillo jaramago*....

Adviértase que el ánimo viene ya preparado á las ideas de destruccion; que trata el poeta de representar el contraste de la antigua grandeza y de la ruina actual; que se propone humillar á los Dioses del Paganismo pintando el estado miserable de aquellas ruinas; y que no halla una circunstancia que hiera mas vivamente la imaginacion que presentar la flor amarilla de esa planta selvage naciendo y ensanchándose entre las destrozadas piedras... Yo de mí puedo decir que esa pincelada bellísima me representa tan vivamente el cuadro, que no he podido ver ninguna ruina de esa clase sin repetir involuntariamente esos versos.

Ni la voz *cabra* ni el animal que denota parecen dignos de la poesía sublime; pero Herrera intentaba expresar en su *Cancion á Don Juan de Austria* la libertad y osadía con que andaban los moriscos rebelados, confiando en la aspereza de las Alpujarras en que se hallaban güarecidos; y no era posible presentar esa

imágen con mas verdad y fuerza que diciendo:

Vése el pérfido bando
En la fragosa, yerta, aérea cumbre,
Que sube amenazando
La soberana lumbre,
Fiado en su animosa muchedumbre.
Y allí, de miedo ageno,
Corre cual *suelta cabra*.....

Es tanta la verdad de este cuadro, y tanto el realce que da el bien escogido epíteto á la palabra vulgar, que no nos apercibimos de su llaneza. Las mismas ó semejantes observaciones pudieran hacerse respecto de otros ejemplos de la misma clase.

7. El lenguaje poético es tan diferente del de la prosa, que aun descomponiéndolo y deshaciendo los versos, debe conservar aquella calidad; como puede fácilmente comprobarse en las composiciones de Herrera. Distínguese sobre todo el lenguaje poético del prosáico en la eleccion de palabras, en el artificio de su colocacion, en el uso de epítetos, y en la viveza y osadía de las figuras, que la prosa no puede consentir. El fundamento de esta diferencia consiste en que al poeta se le supone inspirado, arrebatado de entusiasmo, deseoso de pintar los objetos á la imaginacion; y que el prosador discurre, intenta convencer, y si eleva su tono á fuer de poeta, ya se asemeja á un delirante. Un moralista dirá con gravedad que los ambiciosos desprecian la muerte; pero Rioja, para expresar la misma idea con una imágen viva, personifica á la ambicion, cuando dice en su excelente *Epístola moral á Fabio:*

Y la ambicion se rie de la muerte.

Ya vemos con sorpresa una idea grande, terrible, expresada con una sola pincelada.

De la misma manera un historiador que intentase encarecer el poderío de un emperador romano, podria decir que desde oriente á ocaso eran obedecidas sus leyes; pero el citado poeta en su *Cancion á las ruinas de Itálica* ensalza asi á Trajano:

> Ante quien muda se postró la tierra
> Que ve del sol la cuna, y la que baña
> El mar tambien vencido gaditano.

No es posible dar idea mas elevada del poder de un hombre.

8. He indicado en este pasage las principales fuentes de donde nace la elevacion del habla poética:

1°. El uso frecuente de *metáforas* que tanto hermosean un escrito cuando estan empleadas con oportunidad y acierto, reduciéndose á descubrir la relacion oculta, pero exacta, que media entre dos ideas, y que consiente usar para expresar la una de la misma voz que sirve ordinariamente para expresar la otra. En esto consiste el mérito de la *metáfora;* pero si por parecer ingeniosa, alude á relaciones entre dos objetos que no pueden percibirse, ó á lo menos sin penoso esfuerzo, ya no es bella, sino ridícula. Cuando el maestro Leon, celebrando la tranquilidad del hombre virtuoso que vive en el retiro, dice:

> Que no le enturbia el pecho
> De los soberbios grandes el estado.....

Se ve desde luego la semejanza que existe entre el pecho de ese mortal dichoso y un arroyo puro

y sosegado; y al punto resalta la belleza de la palabra *enturbiar* tomada en sentido metafórico. Pero cuando pregunta Villegas:

¿Pues qué diré del ganadero Anquises?
Mas pregúntalo á Vénus Citerea
Quien es el *hortelano de sus lises*.....

Es necesario adelgazar mucho el ingenio para sospechar siquiera la relacion que pueda haber entre las ideas y las palabras.

Aun cuando aquella se descubra, es necesario que la voz que se toma en sentido figurado no sea de suyo baja, ni sirva para expresar en su sentido propio una cosa innoble ó trivial: despues de ver en una composicion de Balbuena:

El cielo en ejes de oro volteando.....

me parece que doy una caida cuando leo en los siguientes versos:

Y en la incierta *baraja* de los dias
Unos naciendo y otros acabando.

2°. La poesia empléa muchas veces un estilo figurado para expresar con novedad y energia un pensamiento comun: nada mas frecuente que ocurrir hacer mencion de la muerte; pero los buenos poetas han hallado siempre modos nuevos y bellos de expresar la misma idéa; en Rioja, por no acudir á otro, se hallan varios:

Antes que aquesta mies inútil siegue
De la severa muerte dura mano.....

En otro lugar, en vez de decir, como se hace ordinariamente, que el tiempo nos destruye, trastorna totalmente la imágen:

Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

En la misma epístola presenta la idea de la muerte

de esta manera tierna y expresiva:

> A donde por lo menos, *cuando oprima*
> *Nuestro cuerpo la tierra*, dirá alguno:
> « Blanda te sea, » al derramarla encima.

Mas adviértase en estos ejemplos que todos ellos presentan con claridad la idea, ofreciéndola de bulto á los sentidos, que es lo que cautiva la imaginacion; cuyo placer no se disfruta cuando tiene que afanarse el ánimo para comprender lo que quiso decir el poeta por medio de un rodeo artificioso. Cuando Lope de Vega dice:

> Las hijas de los pies de Vénus bella.....

me cuesta trabajo adivinar que habla de las rosas; y cuando tratándose de las naves de Ulises pondera:

> Tantas lenguas de bronce hablando al viento.....

vacilo largo espacio sobre lo que quiso significar, y aun no estoy seguro de haber acertado.

Aun cuando esto se consiga, hay rodeos tan afectados que basta eso solo para que nos parezcan ridículos: cuando Rioja en un soneto llama á los peces *nadantes mudos*, concibo fácilmente lo que quiso significar; y sin embargo, su expresion me parece inexacta y hasta pueril.

3°. Nada mas frecuente en los poetas que decir, en vez de Orfeo, el *cantor de Tracia;* en lugar de Aquiles, *el hijo de Peleo;* en vez de Amphion, *el fundador de Tebas*, y otras denominaciones semejantes; pero es necesario guardarse de incurrir en afectacion. A mí me agrada, como natural y sonoro, que Herrera llame á Pálas *Atenea;* pero, aunque sea propio y usado de los antiguos, no me gusta cuando en la misma composicion llama á Marte *el Bistonio*.

5°

4°. La poesía es mas atrevida que la prosa para adoptar voces peregrinas; pues que esta se contenta con tener una palabra exacta para expresar cada idea; y la otra apetece muchas mas cualidades. Mas no por eso puede aprobarse una licencia extrema, especialmente ya que está formada la lengua; y mucho menos, mendigar voces á un idioma extraño cuando abundan en el propio otras mas bellas y sonoras; «que no es enriquecer la lengua (segun la exacta observacion de Lope) dejar lo que ella tiene por lo extrangero, sino despreciar la propia muger por la ramera hermosa.» Asi es que solo podrá un poeta usar de la facultad de adoptar voces nuevas cuando la ocasion precisamente lo requiera; usando de aquella libertad (como dice el mismo poeta) «con la templanza de quien pide á otro lo que no tiene»

Aun en caso de necesidad, no deben olvidarse las dos condiciones que indicó Horacio hablando de la lengua latina; á saber: tomar prestada la voz del idioma que ofrezca mas analogía con el nuestro, y darle ademas la inflexion necesaria para que adquiera, en cuanto sea posible, el aspecto y el aire de las naturales del pais.

5°. Lástima es que hubiesen casi desaparecido del lenguaje poético tantas voces bellas y expresivas como lucen en los escritos del siglo décimosexto: tales como: ufanía, relazar, abastar, desamorado, encruelecerse, enseñorearse, cuita, anhélito, graveza, aquejar, conhortar, descaido, braveza, porfioso, retejer, riente, esplender, enseña, (por estandarte), restrivar, escombrar, repastar, descreido, rebramar, concento, desplacer, reluchar, cuidoso, devanear, boscage. sombroso, rimbombe, retumbo,

dejativo, pensoso, espejarse, hazañoso, colorar, desambrido, sonoroso, etc.

Aun en el mismo siglo décimosexto ya se lamentaba un excelente poeta de que se iba empobreciendo la lengua, á fuerza de hacerla tímida y encogida. «Por nuestra ignorancia (decia el célebre Herrera en sus anotaciones á Garcilaso) habemos estrechado los términos extendidos de nuestra lengua, de suerte que ninguna es mas corta y menesterosa que ella, siendo la mas abundante y rica de las que viven ahora; porque la rudeza y poco entendimiento de muchos la han reducido á extrema pobreza.» ¿Qué hubiera dicho Herrera, si hubiese nacido en otra época?

Con razon, pues, deben agradecerse á los restauradores del gusto en el siglo décimoctavo sus esfuerzos para resucitar muchas palabras que yacian sepultadas: en cuyo punto merece particular elogio D. Juan Melendez Valdes, que ha contribuido mas que otro alguno á fijar el lenguaje poético, renovando muchas de sus antiguas galas; aunque me creo obligado á advertir á los jóvenes que ya en él empieza á notarse el exceso de tan buena prenda, hasta el punto de rayar á veces en afectacion; y que es necesario que esten precavidos contra este vicio que empezaba á afear nuestra poesía.

6°. Nuestra lengua poética consiente algunas licencias para acortar ó alargar las voces; pero está muy lejos de igualar á la italiana en esa facilidad, y seria desacertado y ridículo esforzarse hoy dia por ampliar esa licencia, ya que no lo hicieron los excelentes ingenios que se apoderaron de la lengua cuando mas tierna y flexíble lo hubiera consentido

fácilmente. Como el uso de esa facultad anuncia cierto embarazo y apuro en el poeta, manifestando que se ha visto precisado á recurrir á un arbitrio extraordinario, aconsejaria yo á los jóvenes que lo empleasen muy rara vez, y sobre todo, que no se aventurasen á hacerlo sino en palabras que fácilmente lo toleren, y cuando ya lo haya hecho en igual caso algun gran maestro.

En nuestros poetas clásicos se hallan á veces divididas las vocables que forman diptongo, para aumentar una sílaba y completar el verso: el maestro Leon dice hablando del aire:

Los árboles menea
Con un manso *rüido*....

En la pronunciacion ordinaria la palabra *menea* tiene tres sílabas, y *ruido* dos; pero en este caso el poeta ha igualado su medida. Por el contrario á veces suelen unirse, para que formen una sola sílaba, dos vocales que se pronuncian ordinariamente separadas: Herrera dice:

Sin recelo los *ímpios* esperaban...

trasladando el acento á la primera sílaba para quitar una á la palabra *impío*. Pero hallándose en un caso opuesto, usó dos veces en una misma estrofa de la licencia de alargar la medida de las voces:

Trahed, Cielos, huyendo
Este cansado tiempo *espacïoso*,
Que oprime deteniendo
El curso *glorïoso*;
Haced que se adelante presuroso.

De una manera semejante, Garcilaso no temió decir:

Este dolor y tanto *perjüicio*....

Y Pablo de Céspedes:

Y do el límite rojo de *oriente*...
Del *radiante* hijo de Latona *etc.*

Tambien pérmite alguna vez nuestra lengua añadir una letra al final de la palabra, bien sea para evitar el roce ingrato de dos consonantes, si la palabra siguiente empieza con una, ó bien para añadir por ese medio una sílaba mas: asi lo hizo, por ejemplo, Francisco de la Torre en una égloga, para completar un verso de siete sílabas y aprovechar la rima:

Hermosa ninfa, dice,
¿Que fortuna *infelice*?...

Y Herrera:

Mire al alcon *veloce* y atrevido...

Rioja:

Cuando te falte en ella el *pece* raro...

Villaviciosa:

Que con *tenace* diente aferró tierra, *etc.*

Mas en otras ocasiones se suprime una letra, como lo han hecho excelentes poetas: Garcilaso ofrece este hermoso verso:

El verde *sauz* de Flérida es querido...

Leon dice con falta de armonia:

O entonces el amor de *hora*....

Se suele tambien quitar la *s* final de algunas palabras, como *apena* por apenas, *entonce* por entonces; para que concluyendo la voz en vocal, pueda unirse con la siguiente y acortarse una sílaba por medio de la *sinalefa*: asi pudo decir Melendez en su hermosa *Oda á la gloria de las Artes*:

Entonce el pecho generoso, herido...

Igualmente han usado nuestros autores de la fa-

cultad de suprimir una letra en el centro de la palabra, para acortar el número de sus sílabas por medio de esa contraccion. Herrera dice:

Que vió *desparecer* la blanca aurora.

Y Garcilaso:

Del *espirtu* vital que dél se aleja...

Mas es necesario usar con mucha economía de esta libertad, que casi siempre descubre el estrecho en que se vió el poeta: el mismo Herrera que sabia decir:

Y que el coro de *Náyades* responda...

parece muy apurado y pequeño cuando dice:

Envidia de las *Naydes* y cuidado...

Y es difícil reconocer por padre de este verso:

Y el mal de que muriendo *estó* engendrarse...

al mismo Garcilaso que habia expresado con tanta ternura:

Si en pago del amor yo *estoy* muriendo.

No será inútil concluir con esta advertencia: el poeta que use repetidas veces de semejante libertad, se expondrá con razon á la dura crítica que hizo Quevedo de un poeta tan sobresaliente como Hernando de Herrera, en cuyas obras condenó algunas palabras como *espirtu*; « síncopa que no tiene otro misterio sino que en el verso no cabe *espíritu*, como las voces de *do* por *donde*, y *vo* por *voy*; que si bien Francisco de Rioja dice se hizo con cuidado y exámen docto, consta de las obras no ser otra cosa sino no caber en el verso las palabras *donde* y *voy*, y en las partes que no cabe, dice *do* y *vo*. » (*Prólogo á las poesías del Br. Francisco de la Torre*).

7. La lengua griega se aventaja mucho á las demas para expresar una imágen con una sola voz, por la facilidad de componer una palabra con varias, reu-

niendo asi todas las circunstancias requeridas para redondear de una vez toda la idea: muy inferior en este punto á la lengua griega quedó la latina, aunque hizo alguno que otro esfuerzo para imitarla; y aun mas lejos todavía de aquella perfeccion se hallan las lenguas modernas y entre ellas la española. Mas no carece totalmente de esa preciosa dote, de que puede sacarse provecho empleándola con cordura, como ya lo hicieron excelentes poetas: Lope de Vega pinta al

undísono mar....

Garcilaso dice:

Mas *mortífero* siempre y ponzoñoso...

Ercilla:

Y las aves *alígeras* del cielo...

Herrera:

El *flamígero* rayo se desata...

Asi en estos como en otros ejemplos parecidos debe notarse que los poetas han procurado reunir la *expresion* á la *armonía*, acercándose en cuanto era posible á grabar con fuerza en el ánimo la idea que querian representar; y para ello se han valido de la union de dos voces, cuya sola enunciacion basta para que al instante comprendamos lo que quisieron significar. Mas cuando nos cuesta estudio y trabajo el conseguirlo, ya aparece el arte del poeta, y pocos defectos hay que descubran mas de lleno la pedantería y afectacion.

9. Nuestra lengua consiente por fortuna bastante amplitud y libertad en la colocacion de las palabras, dejando campo al poeta para alterar el órden que deberian tener segun su clasificacion rigurosa y gramatical. Esta libertad, usada con templanza, no solo da

variedad al estilo poético, sino que lo eleva sobre la prosa, que no tolera tanta latitud; pero es necesario no perder de vista que el objeto del poeta es expresar sus ideas del modo mas bello, pero sin menoscabo de la claridad; y desde el punto que es tal el trastorno en la colocacion de las palabras que ofusca el enlace de las ideas, forzando á descubrirlo á duras penas como en un problema de matemáticas ó en una cuestion metafísica, ya cesa el placer que debe siempre caracterizar á la poesía. Lope de Vega notó cuerdamente, aludiendo á las violentas trasposiciones usadas por Juan de Mena, que son « cosas que embarazan la frásis de nuestra lengua, que las sufrió entonces por la imitacion latina, cuando era esclava; pero que ahora que se ve señora, tanto las desprecia y aborrece. ».

Despues de la época de Juan de Mena, nuestros poetas del siglo décimosexto mostraron hasta donde consienta nuestra lengua un *hipérbaton* natural y bello, sin incurrir en oscuridad ni afectacion : sirvan por todos los demas los siguientes ejemplos. Rioja empieza de esta manera su *Cancion á las ruinas de Itálica* :

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

Es imposible presentar desde luego un cuadro magnífico con colores que hieran mas vivamente la imaginacion ; pero adviértase que gran parte de ese efecto singular lo produce la artificiosa colocacion de las palabras. ¡Cuánto tino, cuánta filosofía mostró en ella el poeta! Lo primero que ocupa su ánimo es el triste espectáculo que tiene ante sus ojos; va á em-

pezar á describirlo; suelta apenas una palabra, y se vuelve involuntariamente al amigo que tiene al lado, como acontece á todo el que experimenta una sensacion fuerte, que necesita comunicarla; mas la sensacion que experimenta le causa una pena tan profunda que le arranca una exclamacion dolorosa antes de proseguir: seis palabras estan interpuestas entre un pronombre y un nombre concertados; y sin embargo, nada nos parece mas natural, nada menos oscuro, y lejos de incomodarnos la inversion del régimen gramatical, sentimos placer con la suspension en que el poeta pone nuestro ánimo. Asi nos prepara á recibir la impresion dolorosa que él mismo experimenta; en el segundo verso reduplica las imágenes tristes, por si una sola no era bastante; y cuando ya nos supone contemplando aquel terreno con el recogimiento que inspiran unos campos solitarios y un monte árido y desnudo, presenta á nuestra vista el mas vivo contraste, diciendo que en aquel lugar, en aquel mismo sitio existió antiguamente Itálica. Si hubiera soltado ese nombre en el primero ó en el segundo verso, satisfecha ya la curiosidad, prestaríamos menos atencion á las circunstancias posteriores; pero reservando el objeto principal para el fin, y añadiéndole un epíteto expresivo para producir mas fuerte vibracion en nuestra alma, el poeta ha apurado todos los recursos para lograr cumplidamente su objeto.

Si no tan bellos, hay en otros poetas mil ejemplos laudables de la acertada trasposicion de las palabras, sin incurrir en oscuridad, que es el riesgo cercano. La *Cancion de Herrera á D. Juan de Austria* se anuncia con grandeza desde el principio, no solo por la imágen que presenta, sino por la manera con

que estan graduadas las ideas y dispuestas con ese objeto las palabras:

Cuando con resonante
Rayo y furor del brazo impetuoso
A Encélado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó airado en Etna cavernoso....

Tanto realce da á veces la inversion, cuando está hecha con acierto, que si esta desapareciera (aun quedando los mismos pensamientos y palabras) lo que antes era noble y elevado pudiera muy bien aparecer sobradamente llano.

En la misma cancion hay esta estrofa:

A tí, decia, escudo,
A tí, del cielo esfuerzo generoso,
Poner temor no pudo
El escuadron sañoso
Con sierpes enroscadas espantoso.

Si alteramos la colocacion de las palabras del tercer verso, poniéndolas en su órden natural: *no pudo poner temor*, esa frase sola destruiria toda la estrofa; y si mudamos el quinto verso en este otro:

Espantoso con sierpes enroscadas....

la idea es la misma, las palabras idénticas, la cadencia muy semejante; y sin embargo, un verso bellísimo se ha convertido en prosáico. En general, siempre que la lengua lo permite, es mas bello y poético anteponer el adjetivo al sustantivo; porque expresando el primero una cualidad ó modificacion, y el segundo un sugeto ó cosa, se logra por aquel medio tener suspensa la curiosidad; pero véase la ventaja que ofrece la libertad en la colocacion de las palabras: Herrera prefirió en este caso anteponer el sustantivo

al adjetivo, por evitar el choque ingrato de dos sonidos:

Con enroscadas sierpes espantoso.

Aun dejando los versos tales como son, pero variando su colocacion respectiva, es fácil percibir cuanto perderian con solo ponerlos en el órden natural del pensamiento: los mismos versos no parecerian sino medianos, si el poeta hubiese dicho:

El escuadron sañoso
Poner temor no pudo
A *tí*, del cielo esfuerzo generoso...

10. Tal vez no hay ninguna lengua que diste mas de la nuestra que la francesa por su diversa índole y carácter, especialmente en poesía; por lo cual urge tanto mas precaver á los jóvenes contra los *galicismos*, cuanto ha crecido la dificultad de evitarlos por el frecuente trato con Francia y por el manejo continuo de sus libros. Este contagio es uno de los que amenazan á nuestra maltratada literatura; no siendo tanto de temer el uso de palabras francesas, que al instante disuenan en poesía, cuanto el de frases y construcciones peculiares á aquella lengua é impropias de la nuestra. El juicioso D. Tomas de Iriarte percibió ya el daño, cuando aun no habia cundido tanto, y lo motejó con chiste en su *fábula de los dos Loros y la Cotorra*, que termina con este gracioso ejemplo del defecto mismo que censura:

« *Vos no sois que una purista;* »
Y ella dijo: á mucha honra:
¡Vaya que los loros son
Lo mismo que las personas!

11. Del inmoderado uso de *arcaismos*, mezclados

con el lenguaje moderno, aun cuando por fortuna no vayan tambien revueltas algunas palabras francesas, resulta un contraste ridículo, que sacó á plaza con sumo donaire el citado Iriarte en su *fábula del Retrato de golilla*, cuyos últimos versos son dignos de retenerse en la memoria para alejarse de ese vicio:

Ora, pues, si á risa provoca la idea
Que tuvo aquel sandio moderno pintor,
¿No hemos de reirnos al ver que chochea
Con ancianas frases un novel autor?
Lo que es afectado juzga que es primor;
Habla puro á costa de la claridad;
Y no halla voz baja para nuestra edad,
Si fue noble en tiempo del Cid Campeador.

El agudo Saavedra comparó lindamente en su *República literaria* á los que incurren en el abuso de *arcaismos*, « con los que se tiñen las barbas por hacerse viejos, como otros por parecer mozos. »

12. Todo cuanto contribuye, sin traspasar los límites de la lengua, á distinguir el habla poética de la prosáica, contribuye al mismo tiempo á dar nobleza y elevacion á la poesía. Asi, por ejemplo, esta consiente alguna vez la supresion de artículos ó de partículas que no son absolutamente indispensables, pero que no por eso se atreveria á suprimirlas un autor demasiado encogido y pusilánime.

En una bellísima cancion de Gil Polo, dice este aludiendo á Hipólito:

De aquel desdeñoso Alnado,
Orilla el mar arrastrado
Visto aquel monstruo marino....

en lugar de valerse del modo de decir ordinario: *á la*

orilla del mar, ó á orillas del mar. Aun mas osada es la locucion de Góngora pintando el estado de la apasionada Angélica:

Desnuda el pecho anda ella....

A tanto ha llegado la libertad de los poetas que á veces han mudado el artículo femenino en masculino, cuando la voz con que debiera concertar principia con una *a*: como cuando dijo Garcilaso en una cancion:

El aspereza de mis males quiero....

y en su primera égloga:

Rayaba de los montes *el* altura....

Ocioso parece advertir que los poetas no tienen derecho para dar á un verbo un régimen que no consienta, lo cual acabaria en breve con la lengua; pero que el mérito consiste en elegir oportunamente el régimen menos comun, con preferencia á otro mas usado en prosa. Asi Herrera no dudó decir, al pintar á los infieles acabando en Africa con la gloria de Portugal:

— Y no cansados
En tu muerte, tu honor todo afearon....

y Rioja en la célebre cancion ya citada aventuró esta locucion atrevida:

Las torres que desprecio *al* aire fueron
A su gran pesadumbre se rindieron.

Tambien á veces se llega en poesía á suprimir un verbo, dando mas vigor á la frase, sin que se disminuya su claridad: Herrera en la misma *Cancion elegíaca á la pérdida del Rey D. Sebastian*, extrañando la derrota de los Portugueses, pregunta:

¿Do el corazon seguro y la osadía?

El poeta en su entusiasmo olvidó el verbo; pero el lector lo suple con gusto.

Tampoco se condena, aun cuando no deba consentirse fácilmente, dar á una palabra castellana una acepcion que no tiene de ordinario; pero que la admite alguna vez, como derivada de su orígen latino, siendo ademas tan clara que al punto se comprende. Asi pudo decir Herrera, en su soneto á Marco Bruto, con el vigor y énfasis que caracterizaba á ese poeta:

Yaces al fin, ó del valor latino
Ultima gloria, por tu fuerte mano;
Tentado habiendo *reducir* en vano
La libertad al orbe, de ella indino.

13. Hemos visto ya hasta qué punto sea lícito alargar ó acortar las voces en poesía; pero si debe usarse de esa facultad con mucho miramiento, no aconsejaria por mi parte valerse nunca del extraño privilegio de dividir una palabra en dos trozos, como lo hizo alguno de nuestros buenos poetas, y especialmente Fr. Luis de Leon.

Cualquiera que solo viese escrito:

Y mientras miserable —

difícilmente acertaria que ese es un verso compuesto de un adverbio y la mitad de otro; y que es necesario pasar al siguiente verso para encontrar la cola de la palabra, cogida por decirlo asi entre dos puertas:

mente se estan los otros abrasando....

y lo peor es que el haber dividido el adverbio *miserablemente* no aparece siquiera excusado por un gran apuro, sino por hallar un consonante tan fácil y comun en castellano como lo es la terminacion en *able*. Esta rara licencia deslúce enteramente toda la estrofa; si bien es cierto que esta falta se halla compensada con las muchas bellezas que brillan en la misma composicion.

Los corruptores de nuestra poesía, por no omitir nada malo, dieron tambien en la flor de dividir las palabras; y ya Lope de Vega se burló de este achaque en un soneto en que conjura á un diablillo *culto*, para que salga del cuerpo de un jóven; y el maligno espíritu contesta al exorcista:

¿Porqué me *torqües* bárbara tan mente?....

En cuyo verso se burló á un tiempo Lope del abuso indicado y de la manía de prohijar voces latinas para hacer oscura y escabrosa la frase.

14. Entre los desvaríos que introdujo el mal gusto, uno fue el de enredar tanto la frase con duras inversiones, que no se entendiese al poeta; pero ya se ha dicho que si hermosea mucho á la poesía cierta libertad en la colocacion de las palabras, para procurar juntamente la mejor expresion de las ideas y la combinacion mas armoniosa de sonidos, no por eso debe perderse de vista que en traspasando los justos límites, se convierte esa facultad en el abuso mas dañoso, pues que se opone al principal objeto de toda composicion, que es ser entendida. En cuyo escollo vinieron á dar nuestros poetas del siglo decimoséptimo, creyendo malamente que la lengua castellana podria tolerar las mismas inversiones que tanta soltura dan á la latina; error de que debiera haberles sacado solo el reflexionar que la falta de declinaciones en los nombres y de pasivas en los verbos bastaria por sí sola, aun cuando no mediasen otras causas, para que no fuese nuestra lengua tan libre y desembarazada como su madre.

Tanta cordura y pulso exige en nuestro idioma la trasposicion de las palabras, que á veces con inter-

poner una sola entre dos que deben concordar, parece la colocacion violenta y defectuosa; y otras, aunque se interpongan muchas, aparece esta natural y perfecta. Francisco de la Torre principia asi una linda cancion:

Doliente cierva, que el herido lado
De ponzoñosa y cruda yerba lleno...

Entre el sustantivo *lado* y el adjetivo *lleno* hay tres palabras interpuestas sin contar una preposicion y una conjuncion; y á pesar de eso, no puede imaginarse colocacion mas sencilla: pero cuando el mismo poeta dice en otra oda:

¿Vistes, Filis, herida
Cierva de la saeta, que temiendo?...

no hay mas que una palabra interpuesta entre *herida* y *de la saeta;* y sin embargo, ya percibo un esmero desagradable, si es que no hay una falta mas reprènsible. Cuando Lope dice en su *Circe :*

Con los primeros de la mar embates...

la trasposicion es levísima, y sin embargo parece afectada; y si llega Villegas al extremo de decir:

¿Agrícola de mares no fue Ulises?
¿Pues cómo de Calipso gozó Dea?...

ese dislate me causa menos indignacion que risa; porque me hace recordar involuntariamente los graciosos versos de Lope de Vega, bajo el nombre de Tomé de Burguillos:

En una de fregar cayó caldera:
Transposicion se llama esta figura.

15. Como la poesía se vale para agradar del encanto del oido, que es juez tan delicado y descontentadizo, es indispensable evitar cuanto pueda lastimarle, como las palabras llenas de consonantes ásperas, ó

de vocales que hermanándose mal produzcan un sonido ingrato. Balbuena, tan sobresaliente por su facilidad y fluidez, se descuidó al admitir dos palabras duras y mal unidas en este verso, que parece hecho á propósito para acusar á nuestra lengua de su mezcla de sangre africana:

Hecho de pegajosas ajoujeras...

Y no sé tampoco si hizo bien el sonoro Herrera cuando dijo en su divina *Cancion á D. Juan de Austria*:

Que á la flegrea hueste fue siniestra...

la sola palabra *flegrea* no es ya fácil de pronunciar para un Español; pero asociándole inmediatamente la voz *hueste*, obligando á aspirar fuertemente la *h*, y añadiendo todavía al final la palabra *siniestra*, agravó el mal cuanto era posible.

Basta la sola repeticion de una sílaba igual ó parecida en un verso, y mucho mas si interviene una consonante dura, para que nos produzca una sensacion desagradable; como este de Lupercio Leonardo de Argensola en una sátira:

Las esclavas tener que Tais tenia...

O este de Garcilaso en un soneto:

En esto estoy y estaré siempre puesto...

Aludiendo al esmero que debe tenerse en este punto, advertia Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas*, hablando de las letras: « cual es llena y sonora, cual humilde, cual áspera, cual agradable, cual larga, cual breve, cual aguda, cual grave, cual blanda, cual dura, cual ligera, cual tardía. La *a* es sonora y clara; la *o* llena y grave; la *i* aguda y humilde; la *u* sutil y lánguida; la *e* de mediano sonido. » Al mismo propósito decia Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*, hablando de la suavidad que presta al verso la com-

binacion acertada de las letras :

La suavidad le viene y la blandura
De nunca ó pocas veces las vocales
Colidir ó juntar con su textura :
Donde en número casi son iguales
Las vocales y graves consonantes,
Dulces serán los versos y cabales.
Blandísima es la *l*, y cuando cantes
Dulzuras, usa de ella y dale asiento
Que á las semivocales la adelantes.
De la *r* usarás cuando el violento
Euro contrasta al Bóreas poderoso
Con hórrido furor su movimiento.
La *s* al blando sueño y al sabroso
Sosiego has de aplicar; y de esta suerte
Guarda el decoro á las demas cuidoso.
Y sobre todas una cosa advierte :
Que el concurso de sílabas que usares
Que con tal armonía se concierte,
Que en las colocaciones y lugares
Regalen y deleiten los oidos,
Que es propio de poetas singulares.

16. Sin que me arredre el temor de parecer prolijo, deseo no perder esta ocasion de manifestar mi parecer respecto de la lengua castellana, relativamente á la poesía: no sé si la pasion me engaña; pero creo que en este punto se aventaja á todas las lenguas modernas. Podrá tal vez mostrarse inferior á alguna en suavidad y dulzura; á otra en libertad y osadía; á varias en esta ó en esotra dote particular; pero no sé que haya ninguna que reuna en tan alto punto todas las cualidades esencialmente poéticas; que sea al mismo tiempo rica y sonora, suave y enérgica, vigorosa y fácil, sencilla en sus construcciones, libre en la co-

locacion de las palabras, varia hasta lo sumo en sus acentos y sonidos; á propósito, en fin, para cantar todo género de asuntos, desde el mas tierno y delicado hasta el mas elevado y sublime. Y eso que está muy lejos de haber sido cultivada cual pudiera; y que aparece cual una mina riquísima, pero mal beneficiada: como puede verse con toda claridad echando una rápida ojeada sobre su historia.

Apenas vemos nacer en el siglo duodécimo la lengua castellana, cuando en el espacio de cien años la hallamos tan adelantada, que aunque no sean de Don Alonso el Sabio algunas obras poéticas que se le atribuyen, basta solo su código de las Partidas para probar que en aquella época la lengua española era la mas perfecta de las vivas, sin exceptuar siquiera la italiana. Ganóle esta el paso en el siglo siguiente; pero aun asi, fue nuestro idioma el segundo que se pulió, mucho antes que el ingles y el frances, como lo confiesa el autor de la *Henríada*, poco sospechoso de parcialidad cuando habla de nuestra literatura.

Los adelantamientos que recibió esta en el siglo décimoquinto, y los esfuerzos de tan crecido número de poetas, contribuyeron mucho á mejorar nuestra lengua; y por lo que despues hicieron en ella Garcilaso y Herrera, puede congeturarse lo que habria sido el habla castellana, si hubieran tenido aquellos célebres poetas muchos dignos imitadores. Mas el reinado floreciente del habla pasó casi con el del buen gusto, contando de vida poco mas de un siglo; y la pedantería y afectacion que inficionaron la poesía y los demas ramos de las letras humanas, contribuyeron tambien á corromper y afear el lenguaje, menospreciando como de poco valer sus adornos naturales y

sencillos. Prefiriéronse á las expresiones conocidas y bellas las mas oscuras y extravagantes, cuando no fuesen bárbaras; en vez de procurar expresar claramente las ideas, eligiendo con acierto entre las varias voces, entre los sinónimos, entre los adjetivos, solo se cuidó de oscurecer el pensamiento con metáforas y alusiones absurdas; y en lugar de dejar campear la frase poética con desembarazo y soltura, se la descoyuntó cruelmente con violentas trasposiciones.

Aun antes de llegar el mal á su colmo, ya Lope de Vega se quejaba (en su discurso sobre la nueva poesía) de que se iba echando por tierra todo lo que con largo trabajo habian adelantado insignes ingenios en la perfeccion de la lengua, volviéndola al estado que tenia en tiempo de D. Juan II; y si despues de Lope se conservó por algun tiempo la pureza y gala del idioma, especialmente en las obras de nuestros dramáticos, cuando subió de todo punto la corrupcion del gusto á fines de la dinastía austríaca, nos maravillamos de hallar en Solis y en algun otro buenos modelos de lenguaje.

Pasado aquel delirio á mediados del siglo último, los restauradores de nuestra literatura estaban por lo general mas bien dotados de juicio y de saber que no de talento poético; andaban por la nueva senda con la timidez propia del que va midiendo sus pasos; y aspirando á la correccion y pureza antes que á otras dotes de mayor brillo, cuidaron mas bien de no incurrir en defectos que de dar al habla elevacion y belleza. Nacieron, sin embargo, algunos ingenios mas osados; y cabalmente tuvieron la ventaja de que ya la filosofía hubiese extendido sus profundas investigaciones á la gramática, de-

biendo ganar mucho la lengua castellana, si llegaba á hermanar la suma exactitud con las muchas prendas que la hermosean; pero si bien es cierto que llegó á recobrar parte de su antiguo lustre en las obras de algunos buenos escritores, no lo es menos que los obstáculos opuestos á la propagacion de los conocimientos, la plaga de malas traducciones, y el concurso de tantas causas desgraciadas disiparon en breve todas las esperanzas de mejora, amenazando á nuestra lengua con una época deplorable de corrupcion y de abandono.

No es mi ánimo, al pasar á hablar ahora de las dotes características de nuestro idioma, disputar al toscano la preferencia respecto de suavidad y melodía; dotes que le hacen tan propio para cantar asuntos amorosos y otros que exijan extremada dulzura; pero seguramente puede aspirar la lengua castellana á colocarse muy cerca de su rival, sin temor de quedar desairada. En cuanto á poesía pastoral, las églogas de Garcilaso no ceden en dulzura á las mas esmeradas que presente Italia; y aun estableciendo una comparacion mas íntima, el que deseare ver hasta qué punto puede llegar nuestra lengua á competir con la italiana, coteje la traduccion del *Aminta* hecha por Jáuregui luchando con un poeta tan esclarecido como Taso: pasages hay en que no se acierta á distinguir el original y la copia.

¡Qué lengua tan bella en la que pudo decir el Amor por boca de Garcilaso:

Flérida para mí dulce y sabrosa
Mas que la fruta del cercado ageno,
Mas blanca que la leche y mas hermosa
Que el prado por abril de flores lleno!

Pues si intenta expresar el poeta una idea apacible, tambien hallará modo de decir:

¿Cuándo en valle florido, espeso, umbroso,
Metí jamas el pie que dél no fuese
Cargado á tí de flores y oloroso?...

y si la tristeza le inspira sentimientos tiernos y delicados, á buen seguro que le falten palabras dulcísimas para dirigirse al corazon:

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y coloroda rosa
Y dulce primavera deseaba.
¡Ay, cuanto me engañaba!

Petrarca, el mismo Petrarca no se hubiera desdeñado de valerse de las suaves expresiones que empleó Herrera en su elogio:

Ensalce al verde lauro en voz canora
El tierno, dulce y amador toscano
La belleza y el bien que humilde adora.

Fácil seria entresacar mil muestras de esta clase, con solo hojear algunos buenos autores; pero limitándome á hablar de una composicion entera, dudo mucho que en italiano pueda presentarse, despojada del encanto de la rima, una composicion imitando los *sáficos adónicos* de la versificacion latina, y que ofrezca tanta suavidad y armonía como la siguiente oda de Villejas al Céfiro:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Vénus,
Céfiro blando;

Si de mis ansias el amor supiste,
Tú, que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,
Dile que muero.
Filis un tiempo mi dolor sabia;
Filis un tiempo mi dolor lloraba;
Quísome un tiempo, mas agora temo,
Temo sus iras.
Asi los dioses con amor paterno,
Asi los cielos con amor benigno,
Nieguen al tiempo que feliz volares
Nieve á la tierra.
Jamas el peso de la nube parda,
Cuando amanece en la elevada cumbre,
Toque tus hombros ni su mal granizo
Hiera tus alas.

Hay quien crea que nuestra lengua no tiene bastante soltura y desembarazo, y que no iguala á otras en facilidad y fluidez; pero, en mi opinion, no es suya la culpa, sino de los que no acertamos á manejarla: el acero flexible en unas manos vuélvese en otras hierro duro ó quebradizo. Y la prueba de lo que acabo de decir se nota al observar que en todos tiempos ha habido ingenios que han logrado dar la mayor soltura á nuestra habla: gusto nos da verla, antes de promediar el siglo décimocuarto, todavía en mantillas y aspirando ya á deshacerse de las ligaduras para correr ligera: en tan remota época pudo ya el Arcipreste de Hita decir en una *Cántica de Serrana*:

Cerca la Tablada,
La sierra pasada,
Falléme con Aldara
A la madrugada.

Encima del puerto
Coydé ser muerto
De nieve é de frio
E dese rosio
E de grand elada.
A la decida
Di una corrida,
Fallé una Serrana
Fermosa, lozana,
E bien colorada, *etc.*

Aunque menos tosca y grosera, hallábase todavía nuestra lengua no poco áspera y ruda, cuando un siglo despues acertaba ya el marques de Santillana á componer letrillas tan fluidas como la que empieza :

Moza tan fermosa
Non ví en la frontera,
Como una vaquera
De la Finojosa...

Parece que los mismos versos nacen de buena voluntad y se deslizan insensiblemente :

En un verde prado
De rosas é flores,
Guardando ganado
Con otros pastores,
La vi tan fermosa
Que apenas creyera
Que fuese vaquera
De la Finojosa...

En tono mas elevado decia algunos años despues D. Jorge Manrique :

Nuestras vidas son los rios
Que van á dar en el mar,
Que es el morir.

Alli van los señoríos
Derechos á se acabar
Y consumir :
Alli los rios caudales,
Alli los rios medianos
Y mas chicos
Allegados son iguales,
Los que viven por sus manos
Y los ricos.

El agua misma á que alude la bella comparacion de estas estrofas no corre con mas fluidez que los versos y las palabras.

Mas antes de espirar el siglo décimoquinto hallamos ya en las composiciones del célebre Juan de la Encina algunas tan lindas por su inimitable facilidad que es imposible leerlas sin prendarse de sus encantos : sirva de muestra la siguiente :

Mas vale trocar
Placer por dolores
Que estar sin amores.
Donde es gradescido
Es dulce el morir;
Vivir en olvido
Aquel no es vivir :
Mejor es sufrir
Pasion y dolores
Que estar sin amores.
Es vida perdida
Vivir sin amar;
Y mas es que vida
Saberla emplear :
Mejor es penar
Sufriendo dolores
Que estar sin amores.

La muerte es vitoria
Do vive aficion,
Que espera haber gloria
Quien sufre pasion;
Mas vale prision
De tales dolores
Que estar sin amores.
El que es mas penado
Mas goza de amor;
Que el mucho cuidado
Le quita el temor:
Asi que es mejor
Amar con dolores
Que estar sin amores.
No teme tormento
Quien ama con fe,
Si su pensamiento
Sin causa no fue;
Habiendo porque,
Mas valen dolores
Que estar sin amores.
Amor que no pena
No pida placer;
Que ya lo condena
Su poco querer:
Mejor es perder
Placer por dolores
Que estar sin amores.

En el siglo décimosexto, aun sin acudir á los poetas mas célebres, el único embarazo que se halla para citar ejemplos es la dificultad de otorgar entre tantos á alguno la preferencia: véase sino, la bellísima cancion de Gil Polo cuyas primeras estrofas siguen, y que ofrece en todo su curso exquisitos primores:

En el campo venturoso

Donde con clara corriente
Guadalaviar hermoso,
Dejando el suelo abundoso,
Da tributo al mar potente,
  Galatea desdeñosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa
Que el mar con sus ondas baña.
  Entre la arena cogiendo
Conchas y piedras pintadas,
Muchos cantares diciendo
Con el son del ronco estruendo
De las ondas alteradas :
  Junto al agua se ponia,
Y las ondas aguardaba,
Y en verlas llegar huia;
Pero á veces no podia
Y el blanco pie se mojaba.

No se puede presentar un cuadro apacible con pincel mas delicado y fácil: vemos con nuestros ojos el movimiento de las olas y el juego de Galatea.

Aun cuando sobrevino en el siguiente siglo la corrupcion del gusto, los claros ingenios por quienes empezó el contagio mostraron hasta donde consienta nuestra lengua expresarse con fluidez : cabalmente Góngora, Lope de Vega y Quevedo, son quizá los mas fáciles de nuestros poetas y los que mas abusaron de esa cualidad : y sin recurrir á sus obras, baste por cuantas composiciones pudieran presentarse, pertenecientes á aquella época, la siguiente de Villegas :

Yo vi sobre un tomillo
Quejarse un pajarillo,

Viendo su nido amado,
De quien era caudillo,
De un labrador robado.
Víle tan congojado
Por tal atrevimiento
Dar mil quejas al viento,
Para que al cielo santo
Lleve su tierno llanto,
Lleve su triste acento.
Ya con triste armonía
Esforzando el intento,
Mil quejas repetia;
Ya cansado callaba,
Y al nuevo sentimiento
Ya sonoro volvia:
Ya circular volaba,
Ya rastrero corria,
Ya pues de rama en rama
Al rústico seguia,
Y saltando en la grama
Parece que decia:
«Dame, rústico fiero,
Mi dulce compañía;»
Y que le respondia
El rústico: «no quiero».

No tengo noticia de ninguna composicion en lengua moderna que se iguale en su género á la anterior; y estoy persuadido de que el tierno Catulo la adoptaria por suya.

Despues de restablecido el buen gusto, Cadalso é Iglesias mostraron ya suma facilidad y soltura en sus composiciones breves; y Melendez ha manifestado en sus anacreónticas y letrillas hasta qué punto sea dócil y flexible nuestra lengua. Aun un literato, no dotado muy ventajosamente de dotes poéticas, logró

mas de una vez expresarse con suma facilidad: Don Tomas de Iriarte, en su *fábula del Caballo y la Ardilla* pudo imitar bellamente el habla de este animalejo inquieto, poniendo en su boca:

Señor mio,
De ese brio,
Ligereza
Y presteza
No me espanto,
Que otro tanto
Sé yo hacer y acaso mas.
Yo soy viva,
Soy activa,
Me meneo,
Me paseo,
Subo y bajo,
Bien trabajo,
No me estoy quieta jamas.

Y el pacífico caballo pudo remedar donosamente á su ridícula competidora, respondiéndole de esta suerte:

Tantas idas
Y venidas,
Tantas vueltas
Y revueltas,
Quiero, amiga,
Que me diga
¿Son de alguna utilidad?
Yo me afano,
Mas no en vano;
Sé mi oficio,
Y en servicio
De mi dueño
Tengo empeño
De lucir mi habilidad

Para ver lo difícil que es llegar á ese punto, bastará observar que el anterior pasage está escrito en versos pareados de cuatro sílabas, en que apenas hallan cabida las palabras: ¿hay muchos idiomas en que pudiera hacerse otro tanto?

La reputacion del nuestro, como lengua sonora, llena y rotunda, á propósito para describir objetos nobles y expresar pensamientos sublimes, está bien asentada; pero en mi concepto, se acerca en ese punto á la lengua latina mucho mas de lo que comunmente se cree. Acabada apenas de nacer nuestra habla, ya la vemos ensayar sus primeros acentos, esforzándose por encontrar tono fuerte y robusto, digno de celebrar altas hazañas:

Moros le reciben por la seña ganar:
Danle grandes golpes; mas nol' pueden falsar.
Dijo el Campeador: « valelde por caridad! »
Embrazan los escudos delant los corazones;
Abajan las lanzas apuestas de los pendones;
Enclinaron las caras de suso de los arzones;
Ibanlos ferir de fuertes corazones:
A grandes voces lama el que en buen hora násco:
« Feridlos, caballeros, por amor de caridad!
Yo soy Ruy Diaz el Cid Campeador de Bibar. »

(*Poema del Cid.*)

No mas tarde que á principios del siglo décimotercero vemos á un poeta hallar sonidos graves y rotundos, para representar el terrible cuadro del juicio final:

Este será uno de los signos dubdados:
Subirá á las nubes el mar muchos estados;
Mas alto que las sierras y mas que los collados,
Tanto que en sequero fincarán los pescados:

El signo empues esti es mucho de temer:
Los mares é los rios andarán á grant poder;
Desarrarán los omes, iránse á perder:
Querríanse, si podiesen, só la tierra meter.
El dia septeno verná priesa mortal:
Avrán todas las piedras entre sí lit campal;
Lidiarán como omes que se quieren fer mal;
Todas se farán piezas menudas como sal.
Non será el onceno quien lo ose catar:
Cá verán por los cielos grandes flamas volar,
Verán á las estrellas caer de su logar,
Como caen las fojas quando caen del figar.
El Rey de los reyes, alcalde derechero,
Qui ordena las cosas sin ningun consejero,
Con su procesion rica, pero él delantero,
Entrará en la gloria del Padre verdadero.
Los Angeles del cielo farán grant alegría;
Nunca mayor de aquella ficieron algun dia;
Cá verán que lis cresce solaz é compannia:
Dios mande que entremos en esa cofradia!
Quando el Rey de gloria viniere á judicar,
Bravo como leon que se quiere cebar,
¿Quien será tan fardido que le ose esperar?
Cá el leon yrado sabe mal trevejar.
Quando los Angeles sanctos tremerán con pavor,
Que yerro no ficieron contra el su Sennor,
¿Qué faré yo mezquino, que so tan pecador?
Bien de agora me espanto: tanto he grand pavor.

(*Poesías de Bercéo.*)

Hácia la misma época vemos á otro escritor acometer la temeraria empresa de componer un poema en honor de Alejandro; y anunciar su propósito con cierta grandeza de elocucion, no del todo indigna de la Epopeya:

Quiero leer un libro de un rey noble pagano,

Que fue de grand esforcio, de corazon lozano,
Conquistó tod' el mundo, metiol' só su mano....

La obra es cual de siglo tan rudo podia esperarse; pero admira á veces descubrir ya en la lengua asomos de la gala y rotundidad, que habian de hacerla luego tan famosa:

Sedie el mes de mayo, coronado de flores,
Afeitando los campos de diversas colores,
Organeando las Mayas é cantando d'amores,
Espigando las mieses que siembran labradores.
(*Poema de Alejandro.*)

Si desde su mas tierna infancia vemos ya despuntar en nuestra lengua aquel carácter de elevacion y de grandeza que debia distinguirla tanto, no era de temer que aflojase de ánimo ni de fuerzas durante el ímpetu y lozanía de la adolescencia; sino antes bien que rayasen en exceso aquellas excelentes dotes, por falta de templanza. Asi se advierte, en efecto, en algunas composiciones del siglo décimoquinto, admirándose principalmente en las de Juan de Mena un tono robusto y grandioso, aunque á veces por lo peregrino de los vocablos, por la novedad de las construcciones ó la osadía en la colocacion de las palabras, llegue su elevacion á parecer hinchada.

Mas desde entonces fue fácil preveer que cuando al inmoderado arrebato de la juventud sucediesen el vigor y la cordura de la edad viril, apareceria nuestra lengua llena de elevacion y magestad, como brilla en los buenos escritores del siglo de oro. Por no nombrar sino á uno, basta abrir las obras de Herrera para ver hasta qué punto pueda hermanarse en castellano la elevacion de las expresiones con la nobleza de los pensamientos; siendo suficiente, si no

me engaño, para que se admire la riqueza y pompa de nuestra lengua, insertar aqui las palabras que encontró en ella aquel poeta para describir al Bétis, haciéndolo de tal suerte que Lope de Vega no pudo menos de exclamar entusiasmado: « aqui no excede ninguna lengua á la nuestra; perdonen la griega y latina. »

Cubrió el sagrado Bétis de florida
Púrpura y blandas esmeraldas llena
Y tiernas perlas la ribera ondosa;
Y al cielo alzó la barba, revestida
De verde musgo, y removió en la arena
El movible cristal de la sombrosa
Gruta, y la faz honrosa
De juncos, cañas y coral ornada:
Tendió los cuernos húmidos, creciendo
La abundosa corriente dilatada,
Su imperio en el océano extendiendo.

¡Qué gala y qué riqueza de diccion! Pero no por eso se hallarán escasos y menesterosos otros poetas que tengan que celebrar al mismo rio: D. Juan Arguijo, contemporáneo y paisano de Herrera, pudo decir con lenguaje magnífico:

Tú á quien ofrece el apartado polo,
Hasta donde tu nombre se dilata,
Preciosos dones de luciente plata
Que envidia el rico Tajo y el Pactolo;
Para cuya corona como á solo
Rey de los rios, entreteje y ata
Pálas su oliva con la rama ingrata
Que contempla en tus márgenes Apolo;
Claro Guadalquivir, si impetuoso
Con crespas ondas y mayor corriente
Cubrieses nuestros campos mal seguros;
De la mejor ciudad, por quien famoso

Alzas igual al mar la altiva frente,
Respeta humilde los antiguos muros.

Y algunos años despues Góngora celebraba al mismo rio con diccion tan noble y sonora como la siguiente:

Rey de los otros rios caudaloso,
Que en fama claro, en ondas cristalino,
Tosca guirnalda de robusto pino
Ciñe tu frente y tu cabello ondoso;
Pues dejando tu nido cavernoso
De Segura en el monte mas vecino,
Por el suelo andaluz tu real camino
Tuerces soberbio, raudo y espumoso;
A mí que de tus fértiles orillas
Piso aunque ilustremente enamorado
La noble arena con humilde planta;
Dime si entre las rubias pastorcillas
Has visto, que en tus aguas se han mirado,
Beldad cual la de Clori ó gracia tanta.

¿Ni en qué idioma de los modernos pudiera presentarse una imágen sublime con tanta riqueza de lenguaje como la que ostentó Herrera para pintar un árbol?

Tales ya fueron estos cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramos, hojas, con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso
Sobre empinados árboles crecido,
Y se multiplicaron en grandeza
Sus ramos con belleza;
Y extendiendo sus sombras se anidaron
Las aves que sustenta el grande cielo;
Y en sus hojas las fieras engendraron,
Y hizo á mucha gente umbroso velo:
No igualó en celsitud y en hermosura
Jamas árbol alguno á su figura.

Aun despues de pervertido el gusto, hállanse en los poetas de aquella época, en los respiros que les dejaba su fatal manía, muchos pasages dignos de elogio por la nobleza y elevacion de las expresiones, aunque no siempre exentas de resabios de afectacion: hasta en las obras de Quevedo, que no tiene reputacion de sublime, es fácil encontrar mas de una muestra que confirme nuestro propósito.

De amenazas del Ponto rodeado,
Y de enojos del viento sacudido,
Tu pompa es la borrasca, y su gemido
Mas aplauso te da que no cuidado:
Reinas con magestad, escollo osado,
En las iras del mar....

Y si la indignacion levanta el pecho del poeta, al presenciar una persecucion injusta, al momento tiene voz alta y enérgica para clamar:

Faltar pudo su patria al grande Osuna;
Pero no á su defensa sus hazañas:
Muerte y cárcel le dieron las Españas,
De quien él hizo esclava la Fortuna.

Apenas restaurado el gusto, vemos los conatos de varios poetas por volver á ataviar nuestra lengua con las antiguas galas, aunque algunas veces se resientan sus laudables esfuerzos de encogimiento y timidez, y otras descubran cuan difícil fuese libertarse totalmente del reciente contagio. En el poema de *Deucalion* del conde de Torre Palma se hallan muchos pasages notables por lo rico y sonoro de la locucion; asi pinta, por ejemplo, la inundacion de la tierra:

Muge el undoso toro, y levantadas
Las puntas de sus cuernos litorales,
Al repetido incurso atropelladas

Van huyendo las playas desiguales:
Las ondas prodigiosamente hinchadas
Amenazan las luces celestiales;
Y de negro vapor lluvioso velo
A los ojos del mundo niega el suelo.
Las dulces venas de las claras fuentes,
Que bebió en riego escasò el verde prado,
Los peñascosos cauces impacientes
Rompen y el campo borran inundado:
Los viejos rios las mojadas frentes
Levantan con horrible ceño airado,
Y las urnas volcando, aun juzgan poca
La vasta plenitud de su ancha boca.
Con ímpetu ruinoso los torrentes
Disuelven de los montes las raices,
Envolviendo en sus túmidas crecientes
Los pueblos y los campos infelices;
Con largo miedo suerte igual las gentes
Esperan de la sierra en las cervices,
Mientras admiran su áspero desierto
De nunca vistas naves triste puerto.
Vuelve el pino á sus montes: ya la quilla
Navega el valle en que arrastró primero;
La altura en que anidaba la sencilla
Paloma alberga al tiburon roquero;
Los peces se deslizan en cuadrilla
Sobre la grama en que saltó el cordero;
El risco ya es escollo; y ya á la piedra
Cubren las algas, que vistió la yedra.

En el citado poema, en el *Canto de las naves de Cortes destruidas*, compuesto por D. José Vaca de Guzman, en el de D. Nicolas Fernandez Moratin, y en alguna otra composicion de aquella época, se percibe ya la elevacion y grandilocuencia que tan propias son de nuestra habla; y acercándonos mas al tiempo

presente, no cabe lenguaje mas magnífico que el que lució Melendez en varias ocasiones; como cuando en su *Oda á la gloria de las Artes* describió el primer vuelo del águila :

Cual el ave de Jove, que saliendo
Inexperta del nido, en la vacía
Region desplegar osa
Las alas voladoras, no sabiendo
La fuerza que la guia :
Y ora vaga atrevida, ora medrosa;
Ora mas orgullosa
Sobre las altas cimas se levanta;
Tronar siente á sus pies la nube oscura;
Y el rayo abrasador ya no la espanta,
Al cielo remontándose segura :
Entonce el pecho generoso, herido
De miedo y alborozo, ufano late;
Riza su cuello el viento
Que en cambiantes de luz brilla encendido;
El ojo audaz combate
Derecho el claro sol, le mira atento;
Y en su heróico ardimiento
La vista vuelve, á contemplar se para
La baja tierra; y con acentos graves
Su triunfo engrandeciendo, se declara
Reina del vago viento y de las aves...

Se ha repetido frecuentemente el célebre dicho de Carlos V de que la lengua española era la mas propia para hablar con Dios; y para convencerse de la exactitud de ese dictámen no creo que se necesite mas que oir á Herrera, cuando exclama en el arrebato de su entusiasmo :

Y tú solo, Señor, fuiste ensalzado;
Que tu dia es llegado,
Señor de los ejércitos armados,

Sobre la alta cerviz y su dureza,
Sobre derechos cedros y extendidos,
Sobre empinados montes y crecidos,
Sobre torres y muros...

Dotado de imaginacion ardiente, con voz robusta y sonora, y versado en las lenguas sabias, concibió Herrera el designio de ensayar en nuestro idioma la valentía de expresion y algunos giros osados de las lenguas griega y hebrea, saliendo tan airoso en su empresa como se echa de ver en sus célebres canciones. Nadie podrá desconocer el lenguaje sublime de los libros sagrados al leer en una de ellas:

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al Trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero;
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo; y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.

La misma grandeza que desplegó el poeta al principiar su cancion, la conservó hasta el punto de terminarla:

Adórente, Señor, tus escogidos;
Confiese cuanto cerca el ancho suelo
Tu nombre, ó nuestro Dios, nuestro consuelo;
Y la cerviz rebelde condenada
Perezca en vivas llamas abrasada.

Lleno el poeta del fuego sagrado que le anima, pinta con esta fuerza y valentía el enojo de Dios:

Cual fuego abrasa selvas, cuya llama

En las espesas cumbres se derrama;
Tal en tu ira y tempestad seguiste,
Y su faz de ignominia convertiste...
Y el santo Israel abrió su mano,
Y los dejó, y cayó en despeñadero
El carro y el caballo y caballero...

Con igual felicidad y maestría imitó Fr. Luis de Leon muchos pasages bellísimos de los libros sagrados, hallando en el habla castellana un instrumento á propósito para llevar á cabo empresa tan difícil:

Alaba, ó alma, á Dios: Señor, tu alteza
¿Qué lengua hay que la cuente?
Vestido estás de gloria y de grandeza
Y luz resplandeciente.
Encima de los cielos desplegados
Al agua diste asiento:
Las nubes son tu carro; tus alados
Caballos son el viento.
Son fuego abrasador tus mensageros
Y trueno y torbellino:
Las tierras sobre asientos duraderos
Mantienes de contino.
Los mares las cubrian de primero
Por cima los collados;
Mas visto de tu voz el trueno fiero
Huyeron espantados;
Y luego los subidos montes crecen;
Humíllanse los valles....

Ni fue privilegio exclusivo de nuestros antiguos poetas hallar lenguaje magnífico para cantar objetos tan sublimes: el maestro Fr. Diego Gonzalez, fiel imitador de Leon, tradujo con elevacion y nobleza algunos himnos y cánticos sagrados, llegando algunas veces á confundirse con su modelo. Los siguientes

versos, por ejemplo, tienen cierto sabor de antigüedad que los recomienda en extremo:

De la encumbrada silla
Derribó al poderoso y engreido,
Y á la plebe sencilla
Del estado abatido
Hasta el solio de gloria la ha subido.
Colmó al necesitado
De bienes soberanos con largueza;
Y al rico confiado
En su falaz riqueza,
Dejó vacío en mísera pobreza.
En gracia ha recibido
A Israel, recordando su clemencia;
Como hubo prometido
A la antigua creencia,
A Abrahan y á su larga descendencia.

(Traduccion del cántico: *Magnificat etc.*)

Aun posteriores á esta y otras composiciones del maestro Gonzalez, pudiéramos citar algunas en que se conserva la dignidad y elevacion de lenguaje, que exigen los asuntos sagrados: baste en prueba de ello presentar los siguientes versos de una oda de Melendez; y eso que está escrita en una especie de versificacion, que comunmente se cree poco acomodada para asuntos sublimes:

Tú eres, Señor: te descubro
Entre el manto de tinieblas
Con que misterioso al mundo
Tu faz y tu gloria velas.
Tú eres, Señor: poderoso
Sobre los vientos te llevan
Tus ángeles; de tu carro
Retumba la ronca rueda.

Tu carro es de fuego. El trueno,
El trueno otra vez: se acerca
El Señor; su trono en medio
De la tempestad asienta.
La desolacion le sigue;
Y el rayo su voz espera
Prestas las alas; lo manda,
Y el monte abrasado humea.
Arden las nubes; veloces
Los relámpagos serpean
Del Eterno en torno: impíos,
¡Ay! temblad que Jehová llega.
Jehová la cóncava nube
Retumba; las hondas vegas
Jehová; sonoras responden
Jehová las altas esferas.

Me he detenido tanto, ofreciendo muestras de la perfeccion á que puede llegar nuestra lengua, no solo para excitar el entusiasmo de los jóvenes á favor de habla tan hermosa, sino para indicar cuan fácil sea probar sus excelentes dotes, si ocurriere acaso que no le hagan los extrangeros la justicia á que es acreedora.

CANTO III.

---

1. La sola palabra *versificacion* envuelve ya la idea de cierta *medida de palabras*, que distingue la poesía de la prosa; pero como esta materia no es de suyo muy clara, y tal vez se ha vuelto mas oscura á fuerza de tantas explicaciones, procuraré en cuanto alcance

hacerla comprender cual yo la concibo. No tiene duda que el *verso*, en cualquiera lengua que sea, exige cierta *medida*, y aun por eso se llama tambien *metro;* cualidad que agrada al oido, porque le repite cierta *igualdad de períodos musicales*, en vez de que los de la prosa son distintos y varios. Cualquiera que oye *versos*, si no está mal organizado, percibe con gusto esa *igualdad* ó *simetría;* la aguarda involuntariamente con el oido; y echa menos su falta, al punto que cesa la *medida.*

Las lenguas griega y latina tenian una *prosodia* fija y determinada, distinguiendo las sílabas de que constaban sus voces en *largas* y en *breves*, y exigiendo para pronunciar las primeras un tiempo ó espacio doble del que se empleaba en las segundas. Asi es que para conseguir la *igualdad ó simetría de períodos musicales*, que constituye esencialmente el verso, tenian que medir los tiempos y el compas que empleaban en su pronunciacion, calculando para ello el número y la combinacion de *sílabas largas ó breves* que entraban en cada especie de verso.

El diferente número y las varias combinaciones de dichas sílabas constituian las diversas especies de *pies*, como el *espondeo*, compuesto de dos sílabas largas, el *dáctilo* de una larga y dos breves etc; pies que se llamaban *métricos*, porque realmente ellos eran los que constituian la *medida del verso.*

Ya se deja entender porque los versos griegos y latinos no podian *medirse por el número de sílabas*, sino por su *cantidad*, por su duracion, por el tiempo y compas que su pronunciacion requeria; asi como en la música, y por los mismos principios, no se cuenta el *número de notas* que entran en un *período musical*.

sino su *valor: una sílaba larga* equivalia entre los Griegos y Latinos á *dos breves*, por la misma razon que *una corchea* vale en un compas de música lo mismo que *dos semicorcheas.*

Aunque no tengamos una idea clara y distinta de la manera de pronunciar las lenguas muertas, basta el saber que tenian los antiguos esa especie de *prosodia*, para concebir que sus idiomas debian ser mucho mas *musicales* que los modernos; y para comprender porqué al recitar sus versos llevaban el compas con el pie ó con la mano, como se hace con la *música;* é igualmente porqué hasta su *declamacion* se asemejaba á un canto sencillo, no muy diferente del de los *recitados* de nuestras óperas.

Las lenguas vulgares no participan de tamañas ventajas: su *prosodia* no es tan fija y determinada como la de las lenguas griega y latina; y aunque se tarde realmente mas tiempo en pronunciar unas sílabas que otras, ni es tan perceptible esa diferencia ni está sujeta á reglas tan exactas como en aquellos idiomas. Asi ha sucedido que habiendo de buscar por otro camino la *igualdad* ó *simetría* de *períodos musicales*, que distingue la poesía de la prosa, han tenido los modernos que acudir al *número de sílabas* como *medida aproximativa*, no pudiendo lograr el mismo fin con la *igual duracion de los tiempos de la pronunciacion*, como hacian los antiguos. De donde se infiere que el *medir* los versos modernos por el *número de sílabas* no ha sido una mudanza casual ni arbitraria; sino precisa, indispensable, nacida de no estar bien determinado en nuestras lenguas el *valor respectivo de las sílabas*, ó sea su *cantidad;* en términos de que muchas veces apenas podemos distinguir las *sílabas lar-*

gas de las *breves*. Asi es que todos los idiomas modernos adoptaron por un motivo idéntico el mismo recurso : de la propia manera que si hubiese una persona de formar *compases iguales*, y no supiese con exactitud el *valor respectivo ó la duracion de cada nota musical*, no hallaria mas arbitrio, por imperfecto que fuese, que poner en cada compas un *número igual de notas*. Tan exacta me parece esta observacion, que es de advertir como á pesar de escribirse en lengua latina algunos *ritmos* en los siglos bárbaros, vemos sensiblemente apartarse de la *métrica* de los antiguos y acercarse á la de los modernos, á proporcion que se iban borrando los vestigios de la pronunciacion antigua.

Mas á pesar de lo dicho, y de haber variado al parecer *la base de la medida de los versos*, no por eso se crea que las lenguas modernas no conservan ningun resto de la *prosodia* de las antiguas, ni que enteramente se separen de las reglas que observaban en la *métrica* Griegos y Latinos. Esta opinion, aunque comunmente repetida, me parece poco acertada; fundándome en tres razones principales, que procuraré exponer con brevedad.

1ª La lengua española, por ejemplo, no tiene una *prosodia tan fija* como tenia su madre; mas sin embargo, y á pesar de los cortos ensayos que se han hecho para connaturalizar entre nosotros los *metros latinos*, vemos una vislumbre de estos en las muestras que han ofrecido algunos poetas, procurando colocar *sílabas largas* y *breves* (en cuanto consiente diferenciarlas nuestro idioma) en los mismos lugares del verso en que los latinos colocaban las suyas. No hablaré de los *sáficos adónicos*, tan bien imitados en nuestro idioma;

pero en algunos pocos *exámetros* de Villegas percibe el oido un dejo sumamente grato, y bastante parecido al de los versos latinos, tales como ahora los pronunciamos.

2ª Si en las lenguas modernas bastase para la *igualdad de períodos musicales* que hubiese un *número igual de sílabas*, en estando estas cabales, ya habria verso; en habiendo *once*, por ejemplo, habria un *endecasílabo*. Mas no hay nadie que ignore que hay muchísimos renglones con dicho número de sílabas y que sin embargo no son *versos:* ¿porqué? Porque no tienen (como despues diremos) los acentos que deben en sus lugares respectivos: asi, por ejemplo, este verso de Garcilaso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas....

seria tambien verso, variándolo asi:

Puras, corrientes, cristalinas aguas...

ó de este modo:

Aguas puras, corrientes, cristalinas...

y de este:

Corrientes aguas, cristalinas, puras...

y aun de este:

Cristalinas, corrientes, puras aguas...

pero no lo seria, si dijese:

Aguas cristalinas, puras, corrientes...

y sin embargo, las palabras son las mismas y *exactamente igual el número de sílabas;* no mediando otra diferencia sino que se ha variado la colocacion de los acentos. Pues ahora bien: en nuestro idioma los acentos son los que mejor nos indican la *cantidad de las sílabas*, es decir, las que son *largas ó breves;* y aunque sea un medio imperfecto, como es el único que nos queda, no podemos prescindir de él en la parte mú-

sical de los versos. Involuntariamente nuestro oido tiene por *larga* toda *sílaba* en que carga el *acento agudo*, y por *breve* (aunque se tarde mas ó menos tiempo en su pronunciacion) aquella que no tiene sino el *acento grave*, que como ocioso se suprime: asi, por ejemplo, nadie hay tan escaso de oido que al escuchar las palabras *amor-razon*, no tenga por *larga* la última *sílaba*, distinguiéndola perfectamente de las que terminan estotras voces: *árbol-fácil*; y si cuando Villegas dijo bellamente, imitando la *métrica* latina:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
De nardo, de amarillo *trébol*, de morada viola...

hubiese dicho:

De nardo, de amarillo *jazmin*, de morada viola....

la sola variacion de un acento hubiera derribado su obra.

Asi, pues, la precision en que se está de colocar necesariamente *acentos agudos* en ciertos sitios del verso y no en otros, prueba incontestablemente que á lo menos en ciertos parages es necesario marcar, de la manera que podemos, las *sílabas largas* y *las breves*. Nuestro *endecasílabo*, por ejemplo, es conocidamente hijo del *yámbico latino*; y por lo tanto es de notar que cuando tiene mayor número de *acentos agudos* en las *sílabas pares*, como en la segunda, cuarta, sexta, octava y décima es mas fluido y armonioso; y no por otro motivo, sino porque en ese caso la alternativa constante de una sílaba breve y de otra larga lo asemeja mucho al *yámbico puro* de los Latinos. Admite, es verdad, nuestro *endecasílabo* otras combinaciones de acentos; pero adviértase que se acerca en cuanto puede á su modelo, y que en algunos sitios reclama *forzosamente* una *sílaba larga* y en otros una *breve*, por una razon análoga

á la que tuvo el *yámbico* latino para exigir *precisamente* en ciertos sitios determinados la colocacion de un *yambo*, aunque en otros lugares se aviniese á recibir al *espondeo*.

Uno de los primeros que escribieron en lengua castellana acerca de este arte (el doctor Pinciano en su *Philosophia antigua poética*, publicada en el siglo décimosexto) decia ya á este propósito: « por ventura, ¿no tenemos los Españoles nuestras sílabas largas y breves como los demas? ¿Por qué causa suenan unos versos bien con once sílabas ó con ocho, y otros con las mismas mal? ¿Porqué, sino por las largas y breves que se truecan, aunque en la verdad nosotros no las distingamos? Pero hailas, como se prueba por la experiencia. »

3ª Pero la prueba mas palpable, si es que mi juicio no me engaña, de que la *cantidad de las sílabas*, y no su simple *número*, influye en la *versificacion* moderna mas de lo que comunmente se imagina, se deduce de esta última observacion: supongamos, por ejemplo, estos versos castellanos:

Con ímpetu veloz el asta trémula,
Por la acerada cota penetrando,
Hiere, traspasa, parte el corazon.

todos tres pudieran colocarse en una composicion de *endecasílabos;* cada uno de ellos completa una *medida igual*, llenando el *mismo espaciò musical* con respecto al oido; y sin embargo, el primer verso tiene *doce sílabas*, el segundo *once* y el tercero *diez.* Luego hay otra circunstancia, diferente del *número de sílabas*, que influye en nuestra *métrica;* y nótese que asi en el ejemplo propuesto como en otros semejantes, consiste la diferencia en que todo verso que acaba con

acento agudo debe tener una sílaba menos que si acabase con *grave;* y todo el que acaba en palabra *esdrújula* (es decir, con *acento agudo* en la antepenúltima sílaba, siendo las dos últimas breves) debe tener una sílaba mas de la medida comun. En nada me parece que se descubre tanto lo que nos acercamos á la *métrica* de los antiguos: la palabra *trémula* del ejemplo propuesto, aunque conste de *tres sílabas*, consume al fin del verso *los mismos tiempos musicales* que la palabra *fuerte*, que tiene solo *dos sílabas;* y asi es que esta última voz pudiera muy bien sustituirse á la primera en el *verso* citado, sin que por eso se variase su *medida*.

Mas como esta se calcula, hablando generalmente, por el *número de sílabas* de que constan los versos modernos, debo decir que la poesía castellana los tiene de muchas y diferentes especies: como se comprenderá mejor, bosquejando aqui rápidamente la historia de nuestra versificacion.

En el primer poema conocido, que es el citado del Cid, no aparecen sujetos los versos á una medida fija; pues tan toscas y por desbastar estaban todavía las palabras, que mal podia encajonárselas en espacios iguales: asi es que hallamos en aquella obra versos de varia mensura, *desde doce ó trece sílabas hasta diez y seis*, en cuanto podemos juzgar ahora de la pronunciacion del siglo duodécimo.

Lo que no tiene duda es que la norma ó patron que se propusieron los primeros poetas castellanos fue el *verso de catorce sílabas*, conocido con el nombre de *alejandrino*, el cual puede considerarse como propio de la infancia de nuestra poesía: en cuanto dió esta un paso en el siglo décimotercio, ya vemos en

los poemas de Bercéo, en el de Alejandro, y en el que contenia la historia del conde Hernan Gonzalez (correspondientes todos, poco mas ó menos, á la misma época) que los poetas observaban con mas seguridad y acierto, aunque no siempre con exactitud, la propuesta *medida de catorce sílabas.*

Pero en una composicion de Bercéo hay una circunstancia notable, no solo porque prueba, en mi opinion, que desde principios de aquel siglo se conocieron ya en España *versos cortos*, sino porque me parece confirmar una observacion á mi ver muy exacta, y que no sé que haya sido presentada ni desenvuelta como merecia; á saber: el influjo que han tenido en los progresos de nuestra *versificacion* la música y el canto. En la composicion titulada *Duelo de la Vírgen* se supone que los judíos que guardaban el sepulcro del Salvador:

Cantaban los trufanes unas controvaduras,
Que eran á su Madre amargas é muy duras...

El objeto de los judíos era no dormirse para no ser sorprendidos, y la *Cántica* tenia este estribillo: *eya velar.* La composicion empieza asi:

Velat, aliama de los judios, *eya velar:*
Que non vos furten el fijo de Dios, *eya velar:*
Cá furtárvoslo querran, *eya velar:*
Andres é Pedro é Johan, *eya velar:*
No sabedes tanto descanto, *eya velar:*
Que salgades de só el canto, *eya velar* etc.

Aunque estos versos y los siguientes esten impresos de esta suerte, y probablemente se hallasen de la misma en los códices de que se copiaron, no tiene duda en mi concépto que cada verso debia concluir, segun la mente del autor, antes del estribillo; y que

este debia colocarse despues, como una especie de *pie quebrado*, para denotar que esas eran las palabras que siempre repetia en coro la aliama ó junta de judíos: y la prueba de ello es, que en la suposicion contraria todos los versos acabarian con las mismas palabras y el mismo consonante: *eya velar;* siendo asi que he advertido que en toda la composicion, si se corta ese estribillo, resultan *versos pareados*, ligados en consonante cada uno con su compañero: indicio muy probable de que con ese fin se compusieron, y que conociendo el poeta por una especie de instinto lo pesados que serian para la música los versos de *catorce sílabas*, los usó *cortos* en la ocasion en que se le ofrecia componer una *cántica*.

Las que compuso á la Vírgen D. Alonso el Sabio estan en dialecto gallego y en verso de *ocho sílabas*; y como son indudablemente de aquel rey, puesto que habló de ellas en su testamento, disponiendo que se *cantasen*, prueban que ya entonces en alguna provincia de España, cuando no fuese en otras, se usaba como favorable al canto el verso *octosílabo* tan popular en todas épocas; ó que lo inventó aquel célebre monarca, como propio para el fin á que lo destinaba.

Tambien se le atribuye, aunque no con igual certeza, un libro con el título de *Querellas* en que parece se quejaba aquel rey destronado de su mala ventura; y si fuese realmente suyo, probaria que en la última parte del siglo décimotercero se conocia ya en España el *verso de arte mayor ó de doce sílabas;* puesto que en esta *versificacion* se hallan las dos estrofas que se conservan.

Tal vez no con mas fundamento se cree al mismo príncipe autor de un libro extraño sobre la piedra

filosofal, titulado el *Tesoro*, compuesto en versos de *doce sílabas* y algunas estrofas en versos de *ocho*; y si fuese cierto lo que expresa una nota puesta en dos antiguos códices (como asegura el erudito padre Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía*) que el libro del Tesoro se escribió en el año de 1272, resultaria para nuestro propósito, que en poco mas de un siglo que contaba de vida la poesía castellana, se habia ya enriquecido con dos útiles adquisiciones.

Mayores le aguardaban en el siglo siguiente: un poeta de ingenio tan vivo como el Arcipreste de Hita no podia sujetarse siempre al pesado yugo de los *versos alejandrinos*, y debia aprovechar todas las ocasiones de sacudirlo: ya en el prólogo de su libro expresó: que lo habia compuesto tambien para « dar algunas lecciones é muestra de metrificar et rimar et de trovar, con trovas et notas et rimas et decades et versos, que fis complidamente segund que esta ciencia requiere » ¿No es curioso ver, antes de promediar el siglo décimocuarto, á un poeta español queriendo dar *lecciones de versificar*, y llamando ya *ciencia* á los primeros ensayos del arte? Es de advertir que este poeta en casi todas sus composiciones usa del verso de *catorce sílabas*, que debia ser entonces el mas comun, si es que no el único: con él narra ó censura, enamora ó se divierte; pero cuando trata de *cantares* devotos ó de *cánticas de serranas* ensaya una multitud de *versos cortos*, variando sus medidas, sus combinaciones y rimas: ya se le oye decir en versos de *ocho sílabas*:

Santa Vírgen escogida,
De Dios madre muy amada,

En los cielos ensalzada,
Del mundo salud é vida...

ya aspirar á mas celeridad y viveza, usando del *verso quebrado, de cuatro ó cinco sílabas :*

Santa María,
Luz del dia,
Tú me guia...

Ni le falta arte para mezclar unos con otros, como cuando dice :

Gracia plena sin mansilla,
Abogada,
Por la tu merced, Señora,
Fas esta maravilla
Señalada, etc.

Es muy de extrañar que este poeta no presente en sus obras *versos de arte mayor ó de doce sílabas*, si es que ya se conocian en época anterior, contra lo cual ofrece esta circunstancia no leve indicio; pero lo cierto es que en sus composiciones solo he notado algun asomo de esa *versificacion* en poquísimos pasages como en este :

Miércoles á tercia el cuerpo de Cristo
Judea lo aprecia; esa hora fue visto
Cuan poco lo precia á tu fijo quisto...

Adviértase en estos tres versos de la primera estrofa, y en los correspondientes de las demas, que hay un descanso muy señalado á la mitad del verso, y colocado en ella un consonante: y ya en esa poesía me parece que se descubre el embrion del *verso de arte mayor*, y la esperanza de ver pronto nacer al de *seis sílabas*, que es su *quebrado*. Asi no extrañamos luego, que constante en su propósito de ensayar varios metros, propios para el *canto*, se valga el mismo

poeta en algunas composiciones de dicho *verso de seis sílabas.*

Todos bendigamos
A la Vírgen santa,
Sus gozos digamos
A su vida, cuanta
Fue segund fallamos
Que la historia canta
Vida tanta.

¡Tan antiguo es en España el uso de esta clase de verso en *cantares* y *villancicos!* Hasta parece que se divisa en una *Cántica* del mismo poeta la intencion de ensayar el verso de *once sílabas*, como en el principio de esa composicion, notable por su fluidez y dulzura:

Quiero seguir á tí, flor de las flores,
Siempre desir cantar de tus loores,
Non me partir de te servir,
Mejor de las mejores.

Los dos primeros versos de las demas estrofas no son todos de *once sílabas*, aunque hay algunos; pero lo cierto es que ya aparece manifiesto el deseo de tantear una combinacion bellísima de nuestra poesía, mezclando el verso largo con el de *siete sílabas;* de cuya medida son los que terminan las estrofas:

Mejor de las mejores...
Verme librar agora...
Señora del altura, etc.

Fácil es notar asi en estas como en otras composiciones del Arcipreste, lo mucho que en tan corto espacio habia adelantado la versificacion castellana, asi en variedad como en ligereza y soltura; y era de esperar que si esto acontecia en sazon tan temprana,

mayores serian sus progresos en época algo posterior. Desgraciadamente se han perdido, ó por lo menos no han salido á luz, los *cantares* que compuso el infante D. Juan Manuel, y que asegura Argote de Molina existian en un convento; pues en ellos tendríamos, no solo un tesoro que mostrase las riquezas de la *versificacion* castellana en aquella época, sino que probablemente se hallarian nuevos testimonios de lo que he insinuado respecto del influjo de la música: mas de cualquier modo que sea, bastan las cortísimas muestras que á manera de sentencias morales comprende el *Conde Lucanor*, obra de aquel esclarecido príncipe, para ver cuan varia era ya en su tiempo la versificacion española. En dicha obra hallamos, no solo que « usábase en tiempo de D. Juan Manuel el *verso largo*, que es de *doce*, de *trece* y aun de *catorce sílabas*, porque hasta esto se extiende su licencia, » segun las propias expresiones de Argote de Molina; sino usada ya la *redondilla*, mas antigua tal vez en España que en ninguna otra nacion, y tan propia de nuestra poesía:

Si por el vicio y folgura
La buena fama perdemos,
La vida muy poco dura;
Denostados fincaremos.

Pero lo mas notable es que hallamos tambien en la misma obra versos *endecasílabos*, como estos:

Por falso dicho de ome mentiroso
Non pierdas al amigo provechoso.
Non aventures mucho tu riqueza
Por consejo del ome que ha pobreza.

y no solo se advierte en estos versos una medida tan cabal y exacta, que no puede ser hija del acaso, sino

que he notado que aquel ilustre poeta conoció que cuando el verso de esa medida acababa en agudo, debia tener una sílaba menos, y cuando en esdrújulo, una sílaba mas: asi decia:

En el comienzo debe ome mostrar
A su muger como debe pasar.
Non castigues el mozo maltrayéndole,
Mas dale como vayas aplaciéndole.

Tambien dejó el mismo poeta alguna escasa muestra de *versos de arte mayor*, como la siguiente:

Si Dios te guisare de haber seguranza,
Pugna cumplida ganar buena andanza.

Tal era el estado que tenia la *métrica española* á mediados del siglo décimocuarto, en que murió el Infante; y en los poetas que florecieron por entonces ó hasta fines de aquella centuria, notamos con gusto como iba escaseando la primitiva *versificacion de catorce sílabas*, y reemplazándola otras mas fluidas y apacibles: ya hallamos celebradas en *redondillas* las hazañas de D. Alonso Undécimo, composicion que algunos eruditos atribuyen con escaso fundamento á ese príncipe, pero que parece efectivamente del mismo siglo; hallamos las *canciones* de Pedro Gonzalez de Mendoza, compuestas en versos de *ocho sílabas*, segun las muestras que dejó de ellas el célebre marques de Santillana; vemos usar de *varios metros* en su *Libro de Palacio* el docto Pedro Lopez de Ayala; y en los *consejos y documentos* presentados al rey D. Pedro por el rabí D. Santo versos de *siete sílabas*, y algunos escritos con bastante facilidad:

Por nascer en espino
La rosa ya non siento

Que pierda, ni el buen vino
Por salir del sarmiento:
Nin vale el azor menos
Porque en vil nido siga,
Nin los enjemplos buenos
Porque judío los diga.

Fueron, pues, muchos y no poco afortunados los ensayos que se hicieron en la *métrica española* durante la infancia de la poesía; mas llegada esta á su adolescencia, presenta ya la *versificacion* un aspecto mas fijo y determinado, aunque menos extenso, con algunas circunstancias singulares dignas de notarse. Vemos desde luego con admiracion desterrada completamente la primitiva versificacion castellana de versos de *catorce sílabas*, que hallándose todavía en uso á últimos del siglo décimocuarto, no la encontramos en ninguna obra del siguiente; en tales términos que ni siquiera la nombró, reputándola como cosa perdida, el poeta Juan de la Encina, cuando en tiempo de los Reyes Católicos dedicó al príncipe D. Juan un tratadillo de poética.

Tambien es extraño que los escritores de esa época no cultivasen el verso *endecasílabo* conocido en Castilla mucho antes, como ya se ha dicho, célebre ya por las composiciones que ilustraban la Italia, y usado por los poetas provenzales y aun dentro de la propia casa por los de la corona de Aragon, que escribieron en lengua lemosina; pero lo cierto es, como ya lo advirtió el laborioso Sarmiento, que en el *Cancionero general* que comprende obras de mas de ciento y veinte poetas, casi todos del siglo décimoquinto, no hay versos *endecasílabos* de poeta castellano; y yo por mi parte no recuerdo que puedan citarse otros,

pertenecientes á ese tiempo, sino los que se hallan en los *Sonetos* del Marques de Santillana.

Asi como los *versos de arte mayor*, levantados á tanta altura por Juan de Mena, borraron hasta el recuerdo de los pesados *alejandrinos;* asi contribuyeron, á lo que parece, á retardar la admision y uso de los *endecasílabos;* pues creyendo los poetas que era bastante para celebrar asuntos graves y nobles el *verso de arte mayor*, y apto para los leves y amorosos el de *ocho sílabas*, quedó casi reducido á entrambos, y á sus *respectivos quebrados*, el caudal de la *métrica española*. « Hay en nuestro vulgar castellano (decia á últimos de aquel siglo el mejor maestro del arte, que era el citado Juan de la Encina) *dos géneros de versos* ó coplas: el uno cuando el verso consta de *ocho sílabas* ó su equivalente, que se llama *arte real*, y el otro de *doce* ó su equivalente, que se llama *arte mayor:* » y concluyendo aqui su brevísima enumeracion, solo añade los *versos de pie quebrado*, nacidos de aquellos, como el de *cuatro sílabas* que solia combinarse con el *entero de ocho*, y el de *seis*, que se usaba solo, especialmente en composiciones destinadas á la música, como los *villancicos*.

Con tanta estrechez y pobreza en su *métrica* vió la poesía castellana empezar á correr el siglo décimosexto, en que habia de llegar al colmo de la abundancia y de la gloria: los rápidos adelantamientos de las letras, la mayor perfeccion del lenguaje, la necesidad de hallar á mano instrumentos mas acomodados y varios, propios para todo género de asuntos, y sobre todo, el íntimo y continuo trato con Italia, que presentaba entonces el ejemplar de tantos célebres escritos, fueron causas bastante poderosas para que

en breve se aclimatase en nuestro suelo el verso *endecasílabo*, que aunque hubiese brotado en él mucho tiempo antes, no habia logrado echar raices ni menos extenderse: asi es que esa especie de versificacion, cual si fuese advenediza, tomó y retuvo en tiempo de Cárlos V el nombre de *italiana*, citando los escritores coetáneos á Boscan, Garcilaso, Hurtado de Mendoza y algun otro, como principales promovedores de esa novedad.

Una vez extendida, como lo consiguió en breve ayudada de tan buenos ingenios, enriquecióse nuestra poesía con el recobro y frecuente uso del *endecasílabo*, no menos que con el de su quebrado el verso de *siete*, al paso que conservó por gala algunos restos de su antiguo tesoro; en términos de que hoy cuenta versos de tan diferente medida, como que los tiene *desde cuatro hasta catorce sílabas*; pudiendo admitir tantas combinaciones la *versificacion* castellana (para acomodarla al género y calidad de cada composicion) que solo D. Tomas de Iriarte ensayó en sus fábulas hasta *cuarenta especies de versificacion todas distintas*, y aun no llegó á apurarlas.

2. Por lo dicho en la nota anterior puede comprenderse porqué no basta que los versos tengan el competente *número de sílabas*, sino que es no menos importante que tengan los *acentos* (que distinguen las sílabas *largas* de las *breves*) colocados en el lugar correspondiente. ¿Mas cuál es el número de acentos que requiere cada especie de verso, en qué sílabas son precisos, y en cuáles pueden colocarse ó suprimirse á arbitrio del poeta? Los que deseen enterarse á fondo de estos pormenores, pueden consultar las Tablas

poéticas de Cascales, la juiciosa Poética de Luzan, la de Masdeu, el arte de Rengifo ú otras obras que traten de la materia; mientras yo por mi parte les repito el consejo del célebre Metastasio, de dedicarse á otro ramo de literatura si por desgracia tienen tan mal oido que para calificar un verso se vean forzados á recurrir á ese mecanismo material.

No dejaré, sin embargo, de insistir en que es tan importante esta materia, que basta un solo acento mal colocado para que un supuesto verso no lo sea. Pena da ver á un humanista del mérito de D. Tomas de Iriarte empezar un poema, y un poema sobre la Música, de esta manera:

Las maravillas de aquel arte canto...

Si á lo menos hubiese trastornado la colocacion de las palabras, hubiera hecho un verso, aunque no excelente:

Canto las maravillas de aquel arte...

ó este otro tambien de baja ley:

Las maravillas canto de aquel arte...

Nótese que en los tres casos son unas mismas las palabras é igual el número de sílabas; y que se forma ó se destruye el verso con solo variar la colocacion de los acentos. En el verso de Iriarte la sexta sílaba, que debiera ser *larga*, es *breve;* y de ahi proviene el daño.

Mas aun cuando un verso reuna todas las condiciones precisas para serlo, de la mejor ó peor *colocacion de acentos* depende principalmente que tenga ó no *cadencia;* con cuya voz solemos significar lo que los antiguos llamaban *ritmo ó número;* pero á esta dote esencial contribuye no poco el que el verso tenga ademas ciertas pausas que son indispensables para agradar al oido. Nadie puede recitar, por ejemplo, un en-

decasílabo sin hacer en una de sus sílabas un descanso sensible, llamado *cesura*, en que se cargue la pronunciacion: siendo de advertir que esta pausa principal debe hallarse hácia el medio del verso, como despues de la cuarta, quinta, sexta ó séptima sílaba; pues si le falta este requisito, carece de flexibilidad y tiene embarazado su movimiento, como un hombre que tuviese embargada la cintura.

Es esto tan esencial como que puede haber un verso con las sílabas completas y los acentos en sus propios lugares, y que por no hacerse en él la necesaria pausa, no suene como verso al oido: no siendo tal vez inútil añadir dos observaciones sobre esta materia:

1ª Que no puede hacerse esa especie de apoyo en una sílaba conocidamente *breve;* porque entonces se variaria su naturaleza, y resultaria en la pronunciacion como si fuese *larga*.

2ª Que aunque esa pausa, peculiar del verso, sea distinta de las que exige el sentido y son comunes á la prosa, debe procurarse en cuanto sea posible que concurran unas y otras en el mismo punto; pues nada produce efecto mas ingrato que haber de hacer un descanso notable para que el verso sea numeroso, y hacerlo precisamente donde el sentido no lo tolera.

Tanto influye la *cadencia* en la *versificacion*, que casi aparece al oido tan esencial como la *medida;* y asi acontece que muchas veces dudamos con razon que sean realmente versos algunos que tienen sus sílabas cabales. Ejemplos de esta clase pueden citarse aun de nuestros autores mas célebres, que ó por descuido propio ó por error de los copistas ó editores, han dejado algunos versos tan poco numerosos, que á duras penas nos resolvemos á darles aquel nombre.

Yo de mí sé decir que esto me sucede con algunos de Garcilaso, y eso que puede considerársele como el mas dulce de nuestros poetas: tales son los siguientes:

Diversamente asi estaban oliendo....
El largo llanto, el desvanecimiento...
Y caminando por do mi ventura....
¿Cómo pudiste tan presto olvidarme?....
O lobos, ó osos que por los rincones....
A Dios montañas, á Dios verdes prados....
Un campo lleno de desconfianza, etc.

He dicho que debe procurarse hermanar la pausa del verso con las que exija el sentido, en vez de ponerlas en contraposicion, como en el siguiente ejemplo tomado de Garcilaso:

¿Tus claros ojos á quién los volvistes?..

Para que sonase bien este verso, convendria hacer un breve descanso despues del monosílabo *á;* y eso no pudiera verificarse sin menoscabo del sentido. De ese vicio proviene que nos agrade mucho menos el citado verso de Garcilaso que otro del maestro Gonzalez, muy semejante en el número de sílabas de que se compone cada palabra y en la colocacion de los acentos; pero que consiente hacer un descanso en el parage que he indicado: tal es el siguiente:

¿Qué nueva pena, dí, te ha poseido?...

El mismo Garcilaso (para concluir con él mis observaciones sobre este punto) dice en una égloga:

Juntándolos con un cordon los ato...

Para que el oido pudiese admitir ese verso, seria preciso hacer una breve pausa despues de la cuarta sílaba, que no lo consiente por ser *breve*, como lo es la última del esdrújulo *juntándolos;* ó bien seria necesario hacer la pausa despues de la sexta sílaba,

donde seria absurda con respecto al sentido; diciendo tal vez:

Juntándolos con un—cordon los ato...

Para reparar de algun modo el haber osado notar imperfecciones en la versificacion del poeta mas aventajado en ese punto, insertaré en desagravio suyo los siguientes versos, que ofrecen un modelo de *cadencia*, cual pudiera hallarse en la música mas apacible; siendo dignos de colocarse al lado de los de Virgilio, á quien imitó nuestro poeta:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
Quejarse entre las hojas escondido
Del duro labrador que cautamente
Le despojó su dulce y caro nido
De los tiernos hijuelos, entretanto
Que del amado ramo estaba ausente;
Y aquel dolor que siente
Con diferencia tanta
Por la dulce garganta
Despide, y á su canto el aire suena;
Y la callada noche no refrena
Su lamentable oficio y sus querellas,
Trayendo de su pena
Al cielo por testigo y las estrellas, etc.

3. No solo es indispensable que un verso tenga *cadencia;* sino que tambien debe aspirar á tener la mas acomodada al objeto que describe, procurando que su misma celeridad ó pesadez contribuya á grabar con mas fuerza en el ánimo la idea que se intente representar. Los mejores poetas de la antigüedad no desatendieron esa dote de perfeccion, como es fácil observarlo en Homero y en Virgilio: ¿intenta el primero pintar la lanza de Menelao arrojada con gran

empuje contra Páris? Usa de *dáctilos* para denotar la velocidad; cual si en caso semejante dijese un poeta español:

Cou ímpetu veloz rápida vuela...

Mas cuando en otro pasage de la Ilíada pinta Homero la retirada de Ayax Telamon, que solo y perseguido por los enemigos, se vuelve todavía de cuando en cuando retirándose á paso lento, como un leon acosado por todas partes se retira á duras penas al despuntar el dia, lejos de emplear la celeridad que tan bien asentaba en el ejemplo anterior, procura que se mueva el verso tardo y perezoso, como si dijésemos de Ayax:

Lentamente se vuelve paso á paso.

Queriendo Virgilio imitar de Homero la rapidez con que vuela por el mar el carro de Neptuno, expresó esa imágen con un verso bellísimo por su soltura y velocidad:

Atque rotis summas levibus perlabitur undas...

de que apenas queda una sombra diciendo en castellano:

Con levísima rueda
Deslízase veloz sobre las olas.

Mas cuando trata el mismo poeta de pintar la poca fuerza con que arrojó el viejo Príamo su venablo contra Pirro, los versos mismos parecen desmayados, faltos de vida y movimiento:

Sic fatus senior, telumque imbelle sine ictu
Conjecit, rauco quod protinus aere repulsum,
Et summo clypei nequidquam umbone pependit.

Versos inimitables que tal vez pudieran traducirse asi:

Dijo el anciano: y con inútil tiro
La débil asta arroja, que tocando

Con sordo ruido el acerado escudo,
Al punto mismo rechazada cae...

Para llevar á tan alto punto de perfeccion la *cadencia* de los versos, tenian los antiguos la suma ventaja de tener en su idioma muy señalada la diferencia entre las sílabas largas y breves; mas á pesar de que la lengua española, asi como las demas modernas, no tenga una *prosodia* tan clara y distinta como la latina ó la griega, puede sin embargo ostentar una *cadencia* tan bella y tan sensible que llegue á ser *imitativa*.

El maestro Leon en su célebre oda de la *Profecia del Tajo*, ve la invasion de los Moros para conquistar á España, en tanto que el rey D. Rodrigo estaba embelesado en los brazos de la Cava, y le grita con precipitacion:

Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano....

No es solo de notar la supresion de conjunciones que aumenta la celeridad de los versos y el ímpetu con que se agolpan las ideas; sino la artificiosa colocacion de acentos y de pausas, para llevar hasta lo sumo la velocidad. Horacio notó con razon lo rápido que era el *yámbico puro* latino por la combinacion de una sílaba breve ante otra larga, repetida igualmente desde el principio al fin; pues adviértase en este ejemplo como el maestro Leon aprovechó la advertencia, aplicándola oportunamente al verso castellano. El primero que es de siete sílabas (quebrado del de once) muestra constantemente una breve ante otra larga; y el segundo, que es ya un endecasílabo, descubre aun mas claramente la ventaja de componerse todo de *pies yambos*, con lo cual imita la velocidad que era

propia del *yámbico puro* de los antiguos, que no admitia nunca unidas dos sílabas largas. Este ejemplo manifiesta lo que pudiera hacerse con nuestra lengua, esmerándose en la versificacion; debiendo observar tambien que como causa cierto entorpecimiento en la pronunciacion el que una voz acabe en consonante y la siguiente empiece con otra, lo evitó cuidadosamente el poeta, acabando todas las palabras de los dos versos citados con una vocal, y procurando enlazarla á veces con la inmediata, para que fuese el tránsito de una á otra aun mas suave y resbaladizo.

Concluiré esta materia presentando alguna que otra muestra de *cadencia imitativa :*

Garcilaso pinta al final de su primera égloga la velocidad con que se acercaba la noche, diciendo :

La sombra se veia
Venir corriendo apriesa
Ya por la falda espesa
Del altísimo monte....

Pero los pastores que habian estado lamentándose de su pasion, y que volvian en sí *como de un sueño*, no debian moverse con tanta celeridad :

Su ganado llevando,
Se fueron recogiendo paso á paso.

¿Intenta describir un poeta el curso apresurado de un arroyo, el ímpetu del rayo ó la carrera de un animal veloz? Francisco de la Torre dirá del agua :

Deslízase corriendo
Por los hermosos mármoles de Paros...

Herrera :

O cual de cerco estrecho
El flamígero rayo se desata...

El mismo poeta :

Y del ciervo la planta voladora...

Si por el contrario, ocurriese representar el curso sosegado de un rio, los versos deben imitar su tranquila corriente, como estos de Balbuena :

El nuevo rio que en su fuente mana
Es fácil de atajar y darle vado,
Camina manso y por su vega llana.

Y si hubiese que pintar un incendio y la dificultad con que penetra la llama por una espesa selva, Rioja sabrá decir :

Esforzada del viento,
Discurre por el bosque á paso lento.

Mas no sólo han llegado nuestros poetas á dar á sus versos el movimiento tardo ó veloz propio de cada asunto; sino que han conseguido mas de una vez con la sola estructura del verso contribuir á representar hasta las circunstancias mas delicadas. Don Juan de Arguijo alude en un soneto al tormento de Sísifo, y sus versos imitan la dura faena á que está condenado en el Tártaro :

Sube gimiendo con mortal fatiga
El grave peso que en sus hombros lleva
Sísifo al alto monte; y cuando prueba
Pisar la cumbre, á mayor mal se obliga :
Cae el fiero peñasco; y la enemiga
Suerte cruel su nuevo afan renueva;
Vuelve otra vez á la difícil prueba,
Sin que de su trabajo el fin consiga.

Francisco de la Torre pregunta en una oda :

¿Viste volando hermosa
Garza señorearse deste cielo,
Y salir de la odiosa

Mano, torciendo el vuelo,
Sacre que la derriba por el suelo?

No sé si me engaña el entusiasmo; pero percibo en la *cadencia* de los dos primeros versos el vuelo sosegado y noble de la garza; y despues el mismo corte del cuarto verso :

Mano, torciendo el vuelo,

me representa el vuelo sesgo y traidor que sigue el ave de rapiña para coger su presa.

Ese autor acertaba á emplear con tanto acierto la *cadencia imitativa*, que si pintaba una fuente cayendo de un risco, nos hacia escuchar hasta los golpes de la caida :

Haciendo un ronco son de peña en peña,
En el sagrado rio se despeña.

y si intentaba representar el curso de un arroyuelo, las palabras mismas le siguen por el prado :

Corre bramando y salta...

De un modo enteramente opuesto nos debia representar un poeta al Dios del Sueño; y Lopez de Zárate lo hizo con tal maestría, que los mismos versos denotan lentitud y entorpecimiento :

Lánguido el monstruo el respirar detiene,
Dejando lo estruendoso la garganta :
Dos veces recayendo se sostiene
En brazo izquierdo y en derecha planta:
En los ojos las manos entretiene;
Perezoso los párpados levanta;
Todo de espacio, aunque sin ver, se mira;
Y mal dispierto, por dormir suspira.

No es, pues, extraño que al invocar á esa torpe divinidad el célebre Herrera, se resientan ya los versos de su lento influjo :

Suave Sueño, tú que en tardo vuelo
Las alas perezosas blandamente
Bates, de adormideras coronado,
Por el puro, adormido y vago cielo, etc.

¡Con cuan diferente ímpetu y celeridad deben correr los versos en que se pinte á la veloz fama! Asi la representó Juan de la Encina:

Aquesta es la Fama, de gran ligereza,
Que siempre se esfuerza con tal movimiento
Que cosa ligera yo mas no la siento,
Y andando cobraba mayor fortaleza:
Mostróse pequeña, despues tal grandeza
Que á mi parecer llegaba hasta el cielo;
A veces entraba debajo del suelo,
A veces tocaba las nubes su alteza.

4. Virgilio habia expresado bellamente la *cadencia* con que trabajan los Cíclopes:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum; versantque tenaci forcipe ferrum.

Pero es necesario evitar que los versos imiten la *cadencia* monótona y pesada de los que trabajan en un yunque; lo cual se conseguirá variando oportunamente las pausas y los acentos, para que el oido no perciba constantemente el mismo martilleo. A él se debe que sean tan poco agradables á los Españoles los versos alejandrinos, que llegan pronto á cansar por su semejante *cadencia*, y los versos pareados de trece y de doce sílabas á la francesa, que empleó Iriarte en una fábula que empieza asi:

En cierta catedral una campana habia
Que solo se tocaba algun solemne dia:
Con el mas recio son y pausado compas
Cuatro golpes ó tres solia dar no mas....

Y cierto que no fue mala idea la de escoger esa versificacion para expresar el sonido monótono y pausado de una campana mayor.

5. El *número ó cadencia* en poesía es como el compas en la música; pero una y otra han menester para halagar el oido otra cualidad esencial á entrambas; á saber: la *armonía*. Consiste esta en la variedad de sonidos, concertados agradablemente; y por el mismo principio que produce tanto deleite en las composiciones músicas, es una de las fuentes del placer que causa la poesía. Aristóteles observó con razon que nacia este en gran parte de la aficion natural del hombre á la música; y por eso importa tanto que el poeta no descuide nada de cuanto pueda contribuir á producir el mismo agrado por medio de la *armonía*; que es la tercera cualidad del verso, despues de la *medida* y la *cadencia*.

Si se examinan con atencion los versos que mas placer nos causan por poseer aquella dote, se percibirá que la deben á la mezcla variada de sonidos, á su combinacion oportuna y á las diferentes terminaciones de las palabras; como puede verse en los celebrados versos de Garcilaso:

¡O dulces prendas por mi mal halladas,
Dulces y alegres cuando Dios queria!..

No es posible hallar música mas llena y mas sonora que la que se percibe cuando dice Herrera:

Hasta que el claro son multiplicando,
Entre volviendo el paso en el Egéo,
En el último Euxino reparando.

Tambien son notables por la variedad de sonidos y

su concierto armonioso los siguientes versos de Balbuena.

El sol, la luna, el alba y el lucero,
Las doradas estrellas,
Los ejes de oro en que restriva el cielo,
El dia placentero
Bañado en luces bellas,
Lloviendo lumbre y gloria por el suelo...

Cuando Francisco de la Torre dice:

Agora que el oriente
De tu belleza reverbera; agora
Que el rayo trasparente
De la rosada Aurora
Abre tus ojos y tu frente dora...

percibimos con delicia la *armonía* de esa estrofa, en que estan los varios sonidos concertados agradablemente; pero cuando dice en una cancion:

Agora el uno, cuerpo muerto lleno
De desden y de espanto...

el primer verso nos produce una sensacion ingrata, no solo por su falta de *cadencia*, sino tambien por sus defectos contra la *armonía*: las últimas cuatro palabras son todas de dos sílabas y tienen todas su acento en la primera; y las tres voces con que concluye el verso dejan en el oido un eco monótono, por acabar todas en el mismo asonante *eo*.

6. Toda composicion poética, asi como toda música, debe ser *armoniosa*; pero la combinacion de sonidos admite cierto esmero que la hace mas apacible, mas suave y delicada, y que toma entonces el nombre peculiar de *melodía*. Esta nueva cualidad halaga en sumo grado al oido; pero debe usarse de ella con

templanza y acierto, asi para que produzca mayor impresion por medio del contraste, como para que no aparezca absurda, si se la emplea fuera de propósito. De la misma manera que un compositor de música no se valdria de acentos *melodiosos*, cuando dos guerreros airados se provoquen en su canto para vengarse con las armas; del mismo modo un poeta no puede emplear versos suaves y delicados para describir un combate. Mas cuando haya de expresar ó sentimientos tiernos del corazon ú objetos apacibles de la naturaleza, no deberá desaprovechar el encanto auxiliar de la *melodía:* ¡qué expresiones tan delicadas encontró Garcilaso para pintar una fuentecilla!

El arena que de oro parecia,
De blancas pedrezuelas variada,
Por do manaba el agua se bullia ..

Fr. Luis de Leon describe en estos vérsos el curso apacible de los astros:

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos de ella
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue reluciente y bella.

Los dos últimos versos indican con su dulzura que no se habla en ellos de cualquier planeta, sino de Vénus.

¿Pues qué diremos de los siguientes de Góngora, dirigidos á dos esposos?

Dormid, que el Dios alado,
De vuestras almas dueño,
Con el dedo en la boca os guarda el sueño.

Si el Amor dictó esa graciosa imágen, el mismo Amor dictó tambien las palabras para representarla.

7. La agradable combinacion de sonidos produce, como hemos dicho, la *armonía*; y la semejanza de ellos con el objeto que describen produce la *armonia imitativa*: cualidad cuyo exceso puede llegar á ser pueril; pero que contenida en sus justos límites, causa mucho placer, y ha sido empleada con éxito por los poetas de mas nombre. Homero aprovecha todas las ocasiones oportunas para lucir esa dote en que tanto sobresalia. ¿Describe el paso de un numeroso ejército?.....

Con profundo rumor retiembla el suelo.

¿Quiere dar una idea del estruendo de una batalla? Busca por todos medios la manera de producir una sensacion análoga en el oido:

Cual luchando en la orilla el ponto brama,
O en confuso encinar el viento ruge,
O restalla en las selvas voraz llama;
Tal era el ronco estruendo
De las inmensas haces combatiendo.

Tambien son muy celebrados por su *armonía imitativa* muchos pasages de Virgilio; como, por ejemplo, en el que pinta el ruido que produjo en el caballo troyano la lanza arrojada por Laocoonte:

Insonuêre cavæ, gemitumque dedêre cavernæ.

que he procurado imitar en estos versos:

Sus huecos retumbaron, y gimieron
Con ronco son sus cóncavas cavernas.

Abundan tanto en nuestros buenos poetas las bellezas de esta clase, que bastará ofrecer en comprobacion algunas muestras señaladas. No sé en que lengua se pudiera aludir á la destruccion del mundo con palabras mas apropiadas que las que empleó Herrera, recordando un pasage de Horacio:

Rompa el cielo en mil rayos encendido

Y con fragor horrísono cayendo
Se despedace en hórrido estampido.

Casi con igual fuerza decia en un soneto, aludiendo á la batalla de Lepanto:

Hondo ponto que bramas atronado
Con tumulto y terror, del turbio séno
Saca el rostro, de torpe miedo lleno,
Mira tu campo arder ensangrentado.

Pero teniendo Rioja que aludir á un objeto delicado, sus expresiones debian ser dulces y suaves; decia asi en su *Cancion á la rosa*:

Te dió Amor de sus alas blandas plumas
Y oro de su cabello dió á tu frente.

Francisco de la Torre pinta asi un naufragio:

Clamó la gente mísera, y el cielo
Escondió sus clamores y gemidos
Entre los rayos y espantosos truenos
De su turbada cara.

Mas cuando trata de representar los peligros que amenazan á los poderosos que se hallan elevados, y la tranquilidad que disfrutan los que viven en condicion humilde, las mismas palabras de que se vale en su bellísima composicion imitan los objetos á que se refieren:

El aire se embravece,
Y entre los verdes árboles bramando
Cobra fuerzas y crece,
Sopla y está silvando;
Y en el suelo las flores regalando.

Balbuena intenta pintar dos objetos tranquilos, y casi nos los pone delante:

¿Has visto los remansos mas hermosos
De la leche cuajada,
Cuando temblando apenas deja verse;

O en llanos espaciosos
La nieve no pisada,
Que abriendo el sol comienza á deshacerse?

Por último, para que resalte el mérito de la *armonía imitativa* diestramente empleada, bastará presentar el contraste que ofrecen estas dos estrofas de una égloga de Garcilaso:

TIRRENO.

Cual suele acompañada de su bando
Aparecer la dulce Primavera,
Cuando Favonio y Céfiro soplando
Al campo tornan su beldad primera;
Y van artificiosas esmaltando
De rojo, azul y blanco la ribera;
En tal manera á mí, Flérida mia
Viniendo, reverdece mi alegría.

Los sonidos agradables y sonoros no son menos propios de la Primavera que las imágenes risueñas; pero todo lo contrario debe suceder al describir un uracan.

ALCINO.

¿Ves el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles ciento á ciento
Y los pinos altísimos atierra;
Y de tanto destrozo aun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia comparada
A la de Filis con Alcino airada.

8. Es necesario no confundir la facilidad y fluidez, que tanto hermosean la versificacion, con la negligencia y desaliño, que la envilecen y deshonran. Admiro la primera dote cuando canta un pastor en una égloga de Garcilaso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
Arboles que os estais mirando en ellas,
Verde prado de fresca sombra lleno,
Aves que aqui sembrais vuestras querellas,
Yedra que por los árboles caminas
Torciendo el paso por su verde seno,
Yo me vi tan ageno
Del grave mal que siento,
Que de puro contento
Con vuestra soledad me recreaba,
Donde con dulce sueño reposaba
O con el pensamiento discurria
Por donde no hallaba
Sino memorias llenas de alegría.

Lejos de descubrirse aqui el trabajo del poeta y el esmero del arte, no parece sino que las palabras se han ido eslabonando por sí mismas y que los versos corren tan fáciles como el pensamiento; pero no percibo el mismo placer cuando las ideas, las palabras y los versos no imitan el libre curso de un hombre ágil, sino la flojedad y dejadez de un soñoliento: efecto que produce en mí la *cancion* del mismo poeta, que empieza de esta suerte:

El aspereza de mis males quiero
Que se muestre tambien en mis razones,
Como ya en los efectos se ha mostrado:
Lloraré de mi mal las ocasiones,
Sabrá el mundo la causa porque muero,
Y moriré á lo menos confesado.
Pues soy por los cabellos arrastrado
De un tan desatinado pensamiento...

¡Lástima da que un Garcilaso se deje *arrastrar* de esa manera!

9. No hay falta que desluzca mas un verso que las voces inútiles que suelen embutirse en él para completar la medida ó concordar la rima; voces á que se ha dado en castellano el expresivo nombre de *ripios*, con que se designan los escombros de los edificios con que se suelen rellenar los huecos. Aun nuestros mejores poetas han incurrido á veces en ese defecto, y mas comunmente los que dotados de suma facilidad y abusando de ella, trabajaban con priesa y ostentaban despreciar las dificultades de la versificacion mas artificiosa; como acontecia desgraciadamente al fecundo Lope de Vega Pero aun en los autores mas correctos y esmerados se hallan algunos de esos *ripios*, que son como ligeras manchas en sus hermosas composiciones. Herrera dice hablando de los Turcos, en su *Cancion á la batalla de Lepanto* :

Y prometer osaron con sus manos
Encender nuestros fines, y dar muerte
A nuestra juventud con hierro fuerte,
Nuestros niños prender y las doncellas,
Y la gloria manchar y la luz de ellas.

Si no me equivoco, el poeta se hubiera alegrado mucho de exponer su idea con la bella expresion *y su gloria manchar*, sin que la medida y la rima le hubiesen obligado á añadir malamente *y la luz de ellas*.

A veces no solo una palabra, sino todo el verso forma una especie de *ripio*, alargando el pensamiento sin utilidad, si es que no sirve para debilitarle. En el soneto del citado poeta á la misma victoria, dice dirigiéndose al mar :

Con profundo murmurio la victoria
Mayor celebra que jamas vió el cielo...

Estos versos, llenos de énfasis, despiertan en el ánimo

una idea grande y completa; asi es que leemos luego con dificultad el humilde verso siguiente :

Y mas dudosa y singular hazaña.

En la versificacion de *tercetos*, como tan estrecha y laboriosa, es fácil notar aun en excelentes poètas como á veces la necesidad de un solo consonante les hacia extraviarse de su propósito, desluciendo sus composiciones con *ripios de pensamiento*, que son todavía carga mas inútil é incómoda que los *ripios de palabras*.

10. La imperfecta *prosodia* de las lenguas modernas ha hecho general en ellas el uso del *consonante:* y asi es que por una causa análoga á la que aconsejó adoptar el número de sílabas como medida de los versos, aun en muchos de los *himnos latinos* compuestos en la edad media, no se dudó tampoco emplear en ellos igualmente el recurso auxiliar de la *rima*. Mas aunque el *consonante* sea un adorno bellísimo, no es indispensable en idiomas tan susceptibles de *cadencia* y de *armonía* como el español; y si hubiere por casualidad quien se atreviese á dudarlo, bástele reflexionar, respecto de la primera dote, lo *cadenciosa* que debe ser una lengua que tiene palabras de tan varia extension como que las cuenta desde el breve *monosílabo* hasta voces simples de *siete sílabas*, y otras compuestas de *diez* y *aun de once :* siendo las mas de las palabras que emplea de una extension mediana, apta para formar el *metro*, dejándole libre el movimiento de sus miembros y coyunturas; con la singular ventaja de que admitiendo nuestra lengua la *colocacion del acento* de las palabras en *cinco sílabas diferentes*, esa variedad agradable impide la mono-

tonía de que adolecen otras lenguas; da lugar á remedar los *pies* de la latina en la versificacion castellana; y favorece hasta lo sumo su *número ó cadencia*.

Por lo tocante á suavidad y *armonía*, solo cede nuestra lengua en ese punto á la italiana; y eso, á lo que yo alcanzo, por dos razones: porque la lengua española no tiene tantas palabras como la toscana rematadas en vocal, y porque ha heredado de los Arabes algunas letras duras, de pronunciacion mas ó menos áspera y gutural; pero ademas de que es fácil evitar en poesía las voces que adolezcan de esa falta (excepto cuando el asunto y la imitacion misma las requieran) da mucha suavidad á la lengua castellana el que todas sus palabras, cuando no terminan *en vocal*, lo hacen siempre en *una sola consonante*, y esa por lo comun de sonido suave y apacible. No hay en nuestro idioma ni las muchas consonantes de que estan empedradas las palabras de las lenguas del norte, ni las vocales de sonido incierto, confuso ó nasal que deslucen otros idiomas; sino que abundantísima en vocales y todas ellas de pronunciacion clara y distinta, la lengua castellana es naturalmente rotunda, suave y armoniosa.

A pesar de tamañas ventajas, la falta de una prosodia bastante determinada y perceptible se opone mucho á que puedan emplearse con éxito en castellano los *metros latinos*; pero los ensayos hechos en el siglo décimosexto por F. Gerónimo Bermudez en los coros de sus tragedias, los que despues hizo Villegas, especialmente sus sáficos adónicos, y alguna otra composicion de poetas posteriores bastan para probar que no es imposible acercarse á imitar con nuestro idioma algunos géneros de versificacion lati-

na, y que tal vez hubiera convenido mucho á la poesía, ó cuando menos á la prosodia, el que otros claros ingenios hubiesen trabajado en allanar la misma senda.

Pero sean mas ó menos las ventajas que de ello pudieran sacarse, el feliz éxito que ha tenido en España el *verso suelto ó libre*, cuando ha sido bien manejado, manifiesta hasta qué punto tenga nuestra lengua las dotes musicales que tan propia la hacen para la poesía. Mas como esa versificacion, privada del encanto que presta la identidad ó la semejanza de terminacion en los versos, debe todo su agrado á la cadencia interna del metro y á la grata combinacion de sonidos, no será superfluo advertir á los jóvenes que la facilidad del *verso suelto* no es mas que aparente; pero que está muy cercano el riesgo de caer en negligencia y desaliño. El poeta que emprenda una composicion de esa clase se halla en el caso de un pintor que represente desnudas todas las figuras de un cuadro: no puede esperar que los adornos y vestidos oculten la mas ligera falta. Ya Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* cuidó de advertir el sumo esmero que requiere esa especie de versificacion:

El *verso suelto* pide diligente
Cuidado en el ornato y compostura
En que vicio ninguno se consiente:
Porque como la ley estrecha y dura
Del consonante no le obliga ó fuerza
Con ningun atamiento ni textura,
La elegancia y cultura en él es fuerza
Que supla la sonora consonancia
Con que el verso se ilustra y se refuerza.
Y asi hará enfadosa disonancia
Si aquella parte principal no llenan
De admiracion ó cosa de importancia:

A cualquier verso lánguido condenan,
Flaco ó infelice en número ó estilo,
Y del nombre de verso lo enagenan.

Muy entrado el siglo décimosexto fue cuando tomamos el *verso suelto* de los Italianos, que aun no hacia largo tiempo le habian visto nacer: cultiváronlo en la primera época con bastante felicidad algunos ingenios españoles, no muchos, sobresaliendo entre ellos Hernandez de Velasco, Figueroa y despues Jáuregui; pero quedando luego casi abandonada esa versificacion, durante la corrupcion de la poesía, por no avenirse su modestia con los falsos adornos que usaban los *cultos*, no logró renacer y mejorarse hasta despues de la restauracion de las letras.

No todas las lenguas modernas tienen bastante cadencia y armonía para admitir el *verso suelto;* pero todas ellas han adoptado el uso del *consonante*, conocido hasta de los pueblos setentrionales que destruyeron el imperio romano, aunque probablemente no tanto de ellos como de los Arabes lo tomaron despues las naciones de Europa. Por lo menos, asi parece cierto respecto de España; siendo de reparar en el *Poema del Cid* el empeño de imitar el *monorrimo* de los Arabes, echando mano á veces de *rimas imperfectas* por la escasez de otras mejores ó por la rudeza informe de la lengua. Aun despues de aquel primer y tosco ensayo, notamos en los poemas del siglo siguiente, ya como adelantamiento, conservada *la misma rima de cuatro en cuatro versos,* como tambien solian los Arabes hacerlo; hasta que posteriormente ó la dificultad de hallar consonantes ó el deseo de evitar la pesada monotonía de tantos versos pareados aconsejaron afortunadamente *mezclar las rimas* en va-

rias y oportunas combinaciones, de que han resultado al fin tantas y tan agradables especies de versificacion.

Ni cuenta la *rima* por única ventaja la de halagar el oido, sino que sirve ademas para retener los versos en la memoria, despues de haber quizá contribuido, mucho mas de lo que generalmente se imagina, á ayudar al mismo poeta. Uno de los mejores de Francia hizo la exacta observacion de que la ley del *consonante*, aunque parezca dura, se opone á la flojedad y descuido del escritor, porque obliga al ingenio á replegarse dentro de sí mismo para doblar sus fuerzas; y haciéndole considerar bajo varios aspectos una misma idea, le proporciona muchas veces expresarla con mas acierto y energía que si no hubiese sentido ese estímulo. El mejor tal vez de los versificadores modernos, Metastasio, compara hermosamente un mismo pensamiento expresado con rima ó sin ella, á una piedra tirada con honda ó con la mano; que en el primer caso es mayor el alcance y mas recio el golpe.

Cualquiera que sea la especie de versificacion que el poeta adoptare (procurando siempre que sea acomodada al género y al asunto de la composicion) es necesario que varie oportunamente las *rimas* para evitar el cansancio y fastidio del oido; mas los poetas españoles disfrutan la notable ventaja de poseer una lengua tan rica y varia en sus «*terminaciones*, » que contándolas desde la sílaba en que carga el » acento, (y desde ella precisamente empieza la *rima*) » tiene *cerca de tres mil novecientas*, de voces todas » corrientes en castellano y de diversa terminacion, » de modo que ninguna de ellas es consonante de

» otra.» Asi resultó de un prolijo trabajo en que empleó su celo el exacto D. Tomas de Iriarte; y eso que advierte «no haber incluido en su lista las terminaciones esdrújulas, que aumentarian casi una tercera parte el número de las agudas y graves.»

Ademas de variar oportunamente la *rima*, debe procurarse que aparezca tan fácil y natural que no descubra estudio ni esfuerzo en el poeta; antes bien nos induzca á creer que halló sin trabajo la palabra que necesitaba, y que es tan propia y acomodada que á cualquiera otro se le hubiera ocurrido la misma.

Mas si, por el contrario, notamos el apuro del poeta, y que ha puesto en prensa su mente hasta que ha soltado á fuerza de sudor el consonante apetecido, eso solo basta para disminuir el placer que debiera causarnos; del mismo modo que nos sucede cuando oimos á una persona que canta acorde, pero que tiene que esforzarse por no tener la voz flexible y fácil.

Aun peor es todavía cuando se halla el poeta en tal conflicto, que por no variar un verso ó una estrofa, emplea un *consonante* cualquiera, ya sea una palabra ociosa, ya una voz impropia ó absurda: en cualquiera de estos casos la razon ofendida condena severamente al escritor, sin que algunas dotes agradables puedan alcanzarle su indulto. Difícil es aventajar nadie á Lope de Vega en facilidad para versificar, aun sujetándose á las combinaciones mas arduas de la *rima*; pero no es raro descubrir en él los defectos en que le hacia incurrir la precipitacion con que escribia, valiéndose muchas veces del primer consonante que hallaba á mano. En su poema de *Circe*, en que lucen algunas bellezas, pero oscurecidas con

muchos resabios de mal gusto, se encuentra la siguiente octava, que puede servir de muestra del defecto de que se trata; un soldado de Ulises dice á la Encantadora:

> Ampara un rey que en Itaca y Zaquinto
> Tuvo tan alto imperio, porque vuelva
> Al mar de Grecia, deste mar distinto,
> Antes que el fiero Bóreas lo revuelva;
> Dejó por el undoso laberinto
> De griegas naves una blanca selva:
> Duélete de sus hijos y su esposa,
> Años ausente, poca edad y hermosa.

Los dos últimos versos agradan por la ternura del sentimiento y la sencillez de la expresion; pero en los anteriores es fácil echar de ver que si no hubiese sido por el apremio en que puso al poeta la palabra *Zaquinto*, se hubiera ahorrado la inútil molestia de decir á Circe que el mar de Grecia era *distinto* del de su isla; y probablemente tambien hubiera evitado la afectada expresion del *undoso laberinto*; ocasionada por el *consonante*, no menos que la de la *blanca selva*.

La poesía española ha adoptado, ademas de la *rima*, un recurso tan propio y peculiar suyo como que no ha sido empleado antes ni despues por ninguna otra nacion: tal es el uso del *asonante*. Sin sujetar los versos á la dura ley de una *rima perfecta*, ni dejarlos tan libres como los *versos sueltos*, ha tomado el camino intermedio de acabar los versos pares en una terminacion, no del todo igual, pero bastante parecida, produciendo de esa manera en el oido un dejo agradable. Consiste, pues, la diferencia entre el *consonante* y el *asonante* en que el primero exige precisamente que sean idénticas todas las letras desde la vocal

acentuada hasta el fin de la palabra; y el segundo se contenta con que sean iguales las vocales, prohibiendo que lo sean tambien las consonantes; pues entonces ya se convertiria en *rima perfecta*.

El sonido de las vocales es tan claro y distinto en castellano, que cuando oimos unas mismas al final de dos voces, percibimos un eco muy parecido, aunque sean diversas las consonantes que sirven para enlazarlas y darles vigor: llegando esto á tal punto, que como aun entre las vocales mismas haya algunas mas llenas y sonoras que otras, cuando se hallan unidas dos en un diptongo, notamos principalmente la que predomina por su sonido, y apenas hacemos caso de la otra, la cual queda como oscurecida y eclipsada. Cualquiera, por ejemplo, que oiga pronunciar la palabra *recio*, percibirá mejor en la última sílaba la *o* que no la *i*, tanto por ser aquella letra mas abierta y rotunda, como porque deja la última vibracion en el oido: de donde resulta que en ese caso y en otros parecidos, solo se calcula para el *asonante* la vocal principal; y asi la palabra *recio* puede servir como *asonante* de *lleno*, cual si no mediase la *i*, ó de *fuero*, como si no hubiese la *u*, que se pierde al lado de la *e* por tener aquella un sonido mas menguado y confuso.

Muchos extrangeros no han podido percibir el efecto que produce en el oido esa especie de *consonante imperfecto*, y aun algunos se han burlado de su introduccion; pero reputo por mas fácil que se engañen algunas personas, y mas en materia que no depende del talento sino de la delicadeza de un órgano, que no el que siga por siglos en error una nacion entera. Si por una y otra parte no viese yo sino el voto de literatos, casi vacilaria en mi dictámen, te-

miendo no preocupase mi ánimo el influjo de la costumbre ó el afecto á las cosas de mi nacion; pero lo que me afianza en mi concepto es que cabalmente el pueblo, sin saber porqué ni siquiera pensar en ello, percibe sumo agrado con el uso del *asonante*. La poesía mas comun en España, la que mereceria mas bien el nombre de nacional, es el *romance asonantado*; y me parece que no debe únicamente su popularidad á ser tan fácil y sencillo, sino en gran parte al uso del *asonante*, que excitando al oido á buscar periódicamente una *terminacion parecida*, sirve de ayuda á la memoria. Y para convencerse de esta verdad, basta tentar la prueba de despojar de *asonante* alguna composicion, y se percibirá al momento, no solo que el oido echa menos algo que le agradaba, sino que cuesta mas trabajo recordar los versos. Pongamos por ejemplo el *romance morisco* que principia asi:

De los trofeos de amor
Coronadas ambas *sienes*,
Muy gallardo entra Gazul
A jugar cañas en *Gelves*
En un overo furioso
Que al aire en su curso *vence*,
Y su pujanza y vigor
Un leve freno *detiene*.

Suprímase ahora el *asonante*, dejando los versos casi como estaban, y sin alterar su estructura ni su cadencia; supongamos que dicen asi:

De los trofeos de amor
Coronadas ambas *sienes*,
Muy gallardo entra Gazul
A jugar cañas en *Ronda*
En un overo furioso

Que al aire en su curso *vence*,
Y su pujanza y vigor
Un leve freno *sujeta*.

¿Qué Español, por mal oido que tenga, dejará de percibir en este último caso que le falta á los versos alguna circunstancia favorable al canto, y que facilitaba al mismo tiempo retenerlos en la memoria? Los actores de nuestros teatros perciben bien la diferencia que media en ese punto entre los versos *asonantados* y los *sueltos*, en que estan escritas algunas tragedias; pero aun mejor que los actores, el público ha conocido la ventaja de los primeros, obligando á desterrar de la escena los dramas escritos en *verso libre*, por no percibir bastantemente en ellos el encanto de la poesía. Lo contrario sucede cabalmente con el *endecasílabo asonantado*, en que se escriben por lo comun nuestras tragedias, y con el *romance asonantado*, que ha preferido como mas propio la comedia moderna; y como al teatro no va solo la gente culta é instruida, sino hasta el grosero vulgo, no cabe testimonio mayor á favor del *asonante* que el haberse apoderado exclusivamente de la escena. Mas como lo vemos admitido con igual aceptacion en las coplas y composiciones cortas que canta el pueblo, no menos que en gran número de los proverbios y refranes con que suele expresar máximas de moral ó de conducta, aparecen por todas partes pruebas convincentísimas de su mucha popularidad. Y aun no debe omitirse, al mismo propósito, que el uso frecuente del *asonante* no parece haberse comunicado al pueblo por el influjo de los escritos de los poetas; sino haber nacido espontáneamente en medio de la gente vulgar. Aun no muy adelantado el siglo décimoquinto formó el

marques de Santillana una coleccion de refranes ó adagios, que ya venian por tradicion de tiempo antiquísimo, puesto que los *decian las viejas tras el huego*; y entre ellos hay muchísimos, que han llegado tambien hasta nosotros, formados con versos de varia medida y acabados en *asonante;* tales como : á pan *duro*, diente *agudo*.—Callen *barbas*, y hablen *cartas*.—A vos lo digo, mi *nuera;* entendedlo vos, mi *suegra*.—Mal me quieren las *comadres*, porque digo las *verdades*.—De *quieres* á *tienes*, el tercio *pierdes*.—De luengas *vias* luengas *mentiras etc.* Vemos, pues, en estos refranes y en otros infinitos de la misma especie, que el uso del *asonante*, como incentivo agradable al oido y á propósito para grabar las palabras en la memoria, era comun y vulgar en España siglos antes que imaginaran siquiera los poetas prohijarlo de buen grado en sus composiciones.

¿Mas cómo pudo esto llegar á verificarse, en términos de que la poesía española lo cuente como uno de sus ornatos? No creo fácil determinarlo con exactitud; pero no me parece imposible indicar como pudo introducirse esa novedad, apoyándome en algunas conjeturas verosímiles, ya que no seguras. En las obras correspondientes á la primera época de nuestra poesía se encuentran frecuentemente *consonantes imperfectos*, pero no colocados con arte ni estudio; sino al contrario, ó por lo tosco de la lengua ó por descuido de los autores que no atinaban siempre con la *rima exacta*. Aun en el siglo décimoquinto, era ya de mejora y adelantamiento, solia alguna que otra vez ocurrir lo mismo; pero si antes de espirar aquella centuria oimos ya hablar de *asonante* como distinto del *consonante*, y aun dar á ambas palabras

igual significacion que nosotros, no por eso se crea que usaban de aquel recurso los poetas de la manera que se verificó despues. El citado opúsculo de Juan de la Encina acerca de este arte da una idea bastante exacta de como se entendia entonces esta materia: « hay otros (dice) que se llaman *asonantes* y cuéntanse por los mismos acentos que los *consonantes*. Mas difiere el un asonante del otro en alguna de las consonantes, que no de las vocales: y llámase *asonante*, porque es á semejanza del *consonante*, aunque no con todas las mismas letras. Asi como Juan de Mena en la Coronacion, que acabó un pie en *probervios*, y otro en *soverbios*, donde pasa una *v* por una *b*; y *esto suélese hacer en defecto de consonante*, aunque *v* por *b*, y *b* por *v* muy usado está, porque tienen gran hermandad entre sí. Asi como si decimos *viva* y *resciba*, y otros muchos ejemplos que pudiéramos traher. »

Es, pues, manifiesto que en las dos primeras edades de nuestra poesía no se reconoció como autorizado el uso del *asonante*, empleado periódicamente en determinados lugares de las composiciones, en vez de *rima*; sino únicamente para suplirla alguna vez en caso de apuro: y si logró luego tanto favor, hasta apoderarse exclusivamente de algunos géneros de poesía, no es probable que al principio lo debiese á la buena voluntad de los poetas; pues no parece verosímil que se les ocurriese la extraña idea de ensayar esa especie de *consonancia vaga*, procurando de propósito evitar la *rima rigurosa*; sino antes bien, que empezando á introducirse por inadvertencia y descuido alguno que otro *consonante imperfecto*, y notándose despues que esto no disgustaba al oido, cuando se repetia periódicamente y con algun breve

intervalo, se llegase de una en otra tentativa hasta admitir y sancionar como legítimo lo que empezó por ser una falta.

En este punto convienen nuestros mas juiciosos escritores; pero me parece que puede darse un paso mas, aventurando un dictámen no muy infundado acerca de la clase de composiciones por las que pudo empezar á introducirse esta novedad: tales fueron los *romances*, segun la opinion ya anunciada por Don Luis Velazquez en sus *Orígenes de la poesía castellana*, y que creo susceptible de mayor confirmacion y desenvolvimiento. Usábanse aquellas composiciones desde siglos remotos en España, para conservar la memoria de hechos ilustres pasando de boca en boca de una en otra generacion; pero los romances mas antiguos no estaban en *asonante*, como los que se usaron despues, revistiéndose con esta nueva forma aun algunos de los anteriores; sino que, por el contrario, todos estaban compuestos con *rima*. « Y aun los romances (decia Juan de la Encina) suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van *en consonante* sino el segundo y el cuarto pie, *e aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes.* »

Estas palabras dan bastante luz acerca de esta materia; pues si bien prueban que todavía en tiempo de aquel poeta los romances se componian con *rima*, tambien indican expresamente que en este género de composicion venia ya de lejos el que no se observasen los *consonantes verdaderos*, tal vez por lo que habia dicho el mismo autor, hablando de algunos pies ó versos que dejaban los antiguos *sin consonante* « porque entonces no guardaban tan estrechamente las leyes del trovar. »

Sea este ú otro el motivo, parece ya constante ese dato; y no será difícil explicar la razon de porqué debió despues principiar por los romances, mas bien que por otras composiciones, el uso autorizado del *asonante*: hacíanse aquellos al principio *con rima;* en muchos de ellos se repetia una misma constantemente hasta el fin, concertando solo los versos pares y dejando libres los otros; y no pocas veces se formaba ese consonante repetido con una sílaba acentuada ó aguda, como terminacion favorable al canto: pues de esa especie peculiar de romance nació, á lo menos en mi concepto, el uso del *asonante*.

Desde luego salta á la vista que entre esa especie antigua de composicion y el romance moderno media gran semejanza: hay una sola terminacion, igual en un caso y parecida en otro, en todos los versos pares desde el primero hasta el último, quedando los otros enteramente sueltos; y la única diferencia que existe entre uno y otro género de romance, es que en el primero es *mas perfecta la rima* que no en el segundo. Pero adviértase que como el consonante de las antiguas composiciones de que hablamos lo formaba una sílaba aguda, solo consistia en dos letras, una de ellas la vocal acentuada; y como esta tiene que ser la misma bien se trate de *consonante* ó bien de *asonante*, toda la diferencia que resulta en último análisis es la de *una consonante final*. Mas es fácil comprender que el sonido de esta, especialmente en el canto, queda bastante apagado por el de la vocal precedente, y mucho mas en un idioma como el español en que estas tienen un sonido tan claro y distinto, y aun mas estando acentuadas. Asi todo parecia contribuir á que pasase sin percibirse uno ú otro descuido del poeta;

pues consistiendo meramente en tan leve inexactitud, no interrumpia el placer que causaba la igualdad, real ó creida, de las terminaciones de los versos pares: hasta que al cabo se echase de ver que era indiferente para el agrado que tales composiciones producian el que fuese ó no idéntica la última consonante, siempre que lo fuese la vocal acentuada; y acabasen los poetas por evitar una molestia inútil, ostentando al fin como gala lo que principió por ser un defecto.

Para aclarar mi opinion con un ejemplo fácil, escogeré entre los romances del mismo Juan de la Encina uno compuesto *con rima*, como todos los demas, pero colocada solamente en los versos pares, y formada por una sílaba aguda; cual es el del *Penado amador* que principia asi:

Gritando va el caballero
Publicando su gran *mal*,
Vestidas ropas de luto
Aforradas en *sayal*,
Por los montes sin camino
Con dolor y *suspirar*,
Llorando á pie descalzo,
Jurando de no *tornar*
A donde viese mugeres
Por nunca se *consolar* etc....

En este romance el poeta colocó muchas veces la *l* en lugar de la *r*, ó al contrario, faltando á lo que prescribia la *rima rigurosa;* pero como la diferencia de una y otra letra final no debia ser muy perceptible, quedando solo en el oido el eco sonoro de la vocal acentuada ¿quién pudiera notar esa imperfeccion ú otras semejantes, especialmente en poemas destinados al canto, en que la entonacion de la voz y

hasta la música contribuiria á hacerlas menos reparables? No es, pues, inverosímil que por esa clase de composiciones empezase á introducirse el uso autorizado del *asonante;* uso tan natural en sí mismo, como á primera vista extraño.

Mas sea cual fuere el valor de estas congeturas, parece que se robustecen y confirman al observar que cuando entrado ya el siglo décimosexto se introdujo al cabo el uso legítimo del *asonante*, fue cabalmente en el *verso ootosílabo ó* de *romance;* y que durante una centuria quedó dicho *asonante* siendo propio exclusivamente de esa clase de versificacion. Hasta el tiempo de Lope de Vega no se extendió su uso á otros versos mas cortos, dando tanta facilidad y gracia á las anacreónticas, á las letrillas y á otras composiciones leves; y aun todavía tardó mas en grangearse honrosa acogida en otras mas elevadas, hasta que llegó á fines del siglo decimoséptimo á asociarse con el *verso endecasílabo* y á formar el *romance heróico.*

CANTO IV.

1. Alude al célebre cuadro de la *Trasfiguracion*, existente en Roma, pintado por Rafael, y que pasa por la obra maestra de la pintura.

2. Para evitar el defecto que en este lugar se indica, no bastan las reglas: es necesario que el continuo estudio de los buenos modelos, á fuerza de ejercitar el gusto, proporcione el tacto exquisito que se re-

quiere para no salir nunca del tono propio de cada composicion. Fácil es evitar la mezcla absurda de dos géneros diametralmente opuestos, sin embargo de que el ejemplo de nuestros antiguos dramáticos basta para probar que aun los mejores ingenios pueden dar en escollo tan manifiesto; pero la mayor dificultad consiste en no traspasar la breve distancia que á veces separa dos clases diversas de composicion. Al exponer en seguida la índole peculiar de cada una de ellas, y como la han desconocido alguna vez nuestros buenos poetas, aparecerá mas claramente la necesidad de no faltar nunca á principio tan importante.

3. Las reglas concernientes á la *Egloga* se derivan todas de su propia naturaleza: plan, pensamientos, palabras, versos, todo en fin debe ser acomodado á la situacion de pastores en el estado de inocencia y felicidad en que se les supone en la edad primitiva. Nada que no sea natural puede convenirle; pero como la poesía no imita sino á la *bella naturaleza*, la *Egloga* no representa á los pastores groseros y toscos, cual suelen serlo, sino cual nos los finge nuestra imaginacion cuando nos representa la felicidad de la vida del campo.

Dos son los antiguos poetas españoles que mas gloria han adquirido en este género de composicion, á que se dedicaron muchos: Garcilaso y Balbuena. Suave, tierno, inclinado á la melancolía y dulcísimo en su versificacion, el primero es tal vez entre nuestros autores el que mas se parece á Virgilio, á quien imitó frecuentemente y las mas veces con felicidad. Balbuena, fácil, rico, fluido, pero menos tierno y esmerado que Garcilaso, se acerca mas al gusto sen-

cillo de Teócrito, de quien tomó hasta los defectos, cayendo en el de presentar á sus pastores con aspecto demasiado tosco. En las églogas de uno y otro poeta castellano indicaremos las bellezas que son propias de este género de composicion, y los defectos que deben evitarse: y como quiera que en ella todos los sentimientos han de parecer propios de personas sencillas, débese ante todas cosas huir de cuanto sea afectado; porque descubrirá al poeta cortesano mal disfrazado con el pellico. ¡Con qué ternura tan natural se lamenta un pastor en la égloga primera de Garcilaso!

¿Quién me dijera, Elisa, vida mia,
Cuando en aqueste valle al fresco viento
Andábamos cogiendo tiernas flores,
Que habia de ver con largo apartamiento
Venir el triste y solitario dia
Que diese amargo fin á mis amores?
El cielo en mis dolores
Cargó la mano tanto,
Que á sempiterno llanto
Y á triste soledad me ha condenado;
Y lo que siento mas, es verme atado
A la pesada vida y enojosa,
Solo, desamparado,
Ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa.

Despues que nos dejaste nunca pace
En hartura el ganado, ya no acude
El campo al labrador con mano llena.
No hay bien que en mal no se convierta y mude:
La mala yerba el trigo ahoga, y nace
En lugar suyo la infelice avena:
La tierra que de buena
Gana nos producia
Flores con que solia

Quitar en solo vellas mil enojos,
Produce en cambio agora estos abrojos,
Ya de rigor de espinas intratable:
Y yo hago con mis ojos
Crecer llorando el fruto miserable.

En estos versos descubro la sentida queja de un corazon inocente y apasionado; pero si se alza un poco mas el tono en el pensamiento ó en la expresion, no percibo ya aquella sencillez que me encantaba. A mí no me parece que es el mismo Salicio el que dice despues á su querida, lamentando su pérdida:

Divina Elisa, pues agora el cielo
Con inmortales pies pisas y mides,
Y su mudanza ves estando queda...

La idea de *medir el cielo con pies inmortales* y el contraste de estar la zagala *queda* mientras el cielo da vueltas, me parece que saben ya un poco á estudio y esmero, y que no asientan bien en la boca de un pastor. ¿Pues qué es lo que debiera decir en caso semejante? Garcilaso sabe mejor que ningun poeta como debe un pastor enamorado representarse en su imaginacion la felicidad de la otra vida, y como debe hablar á su difunta Elisa.

Y en la tercera rueda
Contigo mano á mano,
Busquemos otro llano,
Busquemos otros montes y otros rios,
Otros valles floridos y sombrios
Do descansar, y siempre pueda verte
Ante los ojos mios
Sin miedo y sobresalto de perderte.

Esto sí es bello, inimitable: á un hombre criado en la ciudad no pueden ocurrírsele esas ideas; pero un

pastor debe figurarse la felicidad del cielo semejante á la que disfruta en la tierra, con la ventaja inapreciable de que allí no le inquietará el recelo de perder á su amada.

Las ideas, las comparaciones, los objetos á que se refiera un pastor, todo debe tomarse de la vida campestre y estar al alcance de un rústico: para expresar la muerte de su querida, Garcilaso se vale de esta imágen tierna y sencilla:

> De esta manera suelto yo la rienda
> A mi dolor, y asi me quejo en vano
> De la dureza de la muerte airada.
> Ella en mi corazon metió la mano
> Y de alli me llevó mi dulce prenda,
> Que aquel era su nido y su morada.
> ¡Ay muerte arrebatada!

A un campesino debe presentarse naturalmente la comparacion de un nido robado; pero no la de *arcos triunfales* para celebrar las cejas de su querida, como hace un pastor de Balbuena:

> Si hay dos arcos de gloria en solo un cielo,
> Serán, pastora mia,
> Los dos arcos triunfales de tus ojos,
> Con que amor tira al suelo
> Saetas de alegría,
> Y le siguen mil almas por despojos...

Aun sin llegar á este extremo, hay cierta entonacion fuerte y sonora que es mas propia de la trompa que no de la zampoña pastoril: hermosa es la imágen y hermosísimo el siguiente verso de Garcilaso, alusivo á la venida del sol:

> A quién la tierra, á quién la mar se inclina...

Pero, si no me equivoco, estaria mejor colocado en

una poesía sublime, como el citado de Rioja hablando de Trajano:

Ante quien muda se postró la tierra...

que no en una égloga, en que un desdichado pastor se lamenta de la esquivez de su zagala.

Tan sencillo debe ser el tono de tales composiciones, que muchas veces por no rayar en afectacion incurren los poetas en el opuesto vicio de desaliño y de bajeza. Distante casi siempre de ambos extremos, alguna vez se descuida tambien Garcilaso: demasiado culto me parece un pastor, que para denotar el cuello de su querida y su cabello rubio, se expresa de este modo:

¿Dó la coluna que el dorado techo
Con presuncion graciosa sostenia?...

Pero, por el contrario, me parece demasiado innoble oir decir á un zagal:

Fijos los ojos en el alto cielo
Estuve *boca arriba* una gran pieza ..

ó que diga otro bajamente:

Muéstrame la esperanza
De lejos su vestido y su *meneo*,
Mas ver su rostro nunca me consiente...

Balbuena incurrió mucho mas que Garcilaso en este último defecto: sus pastores suelen, en vez de mostrar la emulacion de rivales, entretenerse en decirse denuestos; y á veces el poeta parece que ha escogido las palabras mas rastreras, cual si creyese que en eso consiste la naturalidad:

Cuando yo te hallé tras el tomillo
Agachado de noche y espiando,
Quizá andabas á caza de algun grillo.

El otro pastor contesta luego á su rival:

Calla, rústico, que es tu voz ponzoña;
¿No miras como traes tu ganado,
Maganto, sin pacer, *lleno de roña?*

Si en estos ejemplos falta aquella especie de nobleza que debe hermosear toda poesía, por sencilla que de suyo sea, en algun otro del mismo poeta se descubre el vicio opuesto, es decir, el de la afectacion: á mí me agrada que un amante diga entusiasmado á su querida, como lo hizo Villegas:

Parece que á tu boca
Contino un panal toca...

pero no consentiria á nadie, y mucho menos á un pastor, que celebre la boca de su zagala como lo hace Balbuena:

Un paraiso mora,
De donde llueve y mana
La gloria que da amor á sus privados,
Donde lo menos que hay es el concierto
De blanco aljófar en rubíes engerto.

Esto es hasta pueril: y nada hay mas contrario al tono de la égloga que los pensamientos alambicados, como el siguiente del mismo poeta:

Entre esa confianza y temor *vivo*,
Con la *frialdad* de mi bajeza *muero*,
Con el *calor* de su valor *revivo*.

Pero si estos y otros lunares semejantes afean las églogas de Balbuena, quizá en ningunas otras se hallará mejor que en ellas aquella sencillez y naturalidad bellísima que constituye la principal dote de esa clase de composicion.

Balbuena luce ademas en muchas ocasiones otras cualidades de gran mérito: sabe decir con gracia, imitando á Virgilio:

Galatea conmigo anda jugando,
Llámame, vuelvo y luego se me esconde,
Y huélgase de verme andar buscando.

Su pincel fácil se brinda á representar los objetos mas delicados con tanta verdad que nos parece estarlos viendo :

Tenia yo un manchado cervatillo
Que los tiernos corderos retozaba,
Criado á hoja y flores de tomillo :
De mi mismo zurron le regalaba;
Si acaso me escondia por el prado,
Con placenteras vueltas me buscaba.
Por collar al erguido cuello echado
De mil conchuelas un sartal curioso
Que me trocó un pastor por mi cayado.

Balbuena sabia igualmente expresar con nobleza sentimientos tiernos y melancólicos :

Ninfas que entre las flores de estos prados
Vivis en tiernas plantas convertidas ,
Sin apartar de alli vuestros cuidados,
O ya en las claras aguas escondidas
Guardeis por dicha aquesta clara fuente,
Guardad tambien mis lágrimas perdidas.

Pero cuando campea mas su ingenio es cuando puede ostentar toda su riqueza, como en estos versos :

Abre el clavel, despliégase la rosa,
Brota el jazmin y nace la azucena,
En dando luz los ojos de mi diosa...

ó cuando puede soltar la rienda á su portentosa facilidad, como en este pasage :

ROSANIO.

Yo tambien, si alabarme pretendiese,
Mi Filis tengo y soy enamorado

Y aun holgaria que ella lo supiese:
Que cuando llevo á casa mi ganado,
Suele aguardarme sola en el camino
Y me asombra si paso descuidado.
Rosas le llevo y flores de contino,
Y pongo mis guirnaldas á su puerta,
Y me huelgo hablar con su vecino;
Y de la primer fruta de mi huerta
Una cestilla le enviaré colmada,
Toda de flores y azahar cubierta.

Con ese colorido fresco y agradable debe pintarse el campo; pero es necesario no olvidar el variar los cuadros; pues sinó, está expuesto este género de composicion á parecer monótono y fastidioso. En las dos palabras de Horacio *molle atque facetum*, con que hizo el elogio de Virgilio como poeta pastoral, se comprenden las dos condiciones mas esenciales de la poesía bucólica: ser dulce y agradable, pero al mismo tiempo sazonada; cualidad tan difícil que son pocos los poetas que no nos cansen repitiendo la descripcion de prados, arroyuelos, avecillas etc. Para huir de ese riesgo, conviene mucho no detenerse nunca en circunstancias prolijas, que suelen ademas de molestas, llegar á veces á rayar en ridículas. A Garcilaso le creemos cuando nos dice simplemente, para celebrar el canto de los pastores:

Cuyas ovejas al cantar sabroso
Estaban muy atentas, los amores,
De pacer olvidadas, escuchando....

pero cuando Balbuena exagera el mismo pensamiento:

Asi cantar se oyeron por los prados,
Que por oir las vacas sus canciones
En la boca olvidaron los bocados...

esa circunstancia pueril descubre la afectacion del poeta, y al momento echamos de ver que nos engaña.

Antes de acabar de hablar de ambos autores manifestaré con un contraste fácil de percibir el tono que conviene á la égloga, y el que desdice de ella: en poesía todo se debe hermosear; y asi disgusta que Jorge de Montemayor diga en verso, cual pudiera en prosa:

Cuando *se pone el sol* en nuestra aldea...

Pero por evitar arrastrarse, no se debe levantar inconsideradamente el vuelo, como cuando Balbuena dijo:

Ya, Liranio, al siniestro lado inclina
Atlante el cielo, y sobre entrambos ejes
Su carro de oro en la mitad camina....

La égloga no consiente esta magnificencia; y cuando un pastor aluda á la caida de la tarde, debe expresarse con el tono modesto que empleó Garcilaso:

Como al partir el sol, la sombra crece,
Y en cayendo su rayo, se levanta
La negra escuridad que el mundo cubre...

Despues de escuchar los preceptos, ¿se desea ver alguna otra muestra de como deban observarse? Melendez en su linda égloga premiada por la Academia Española en 1780 se mostró digno de celebrar *la Vida del campo*:

Mire yo de una fuente
Las menudas arenas
Entre el puro cristal andar bullendo,
O en la mansa corriente
De las aguas serenas
Los sauces retratarse, entre ellas viendo
Los ganados paciendo:

Mire en el verde soto
Las tiernas avecillas
Volar en mil cuadrillas;
Y gozen del tropel y el alboroto
Otros de las ciudades,
Cercados de sus daños y maldades.
¿Dónde las dulces horas,
De júbilo y paz llenas,
Mas lentas corren ni con mas reposo?
¿Quién rayar las auroras
Como el zagal serenas
Ve, ni del sol el trasponer hermoso?
¡Cuidado venturoso!
¡Mil veces descansada
Pajiza choza mia!
Ni yo te dejaria
Si toda una ciudad me fuera dada;
Pues solo en tí poseo
Cuanto alcanzan los ojos y el deseo.

Si al lado de este cuadro, que nos parece tan apacible como una escena campestre, queremos colocar otro en que se muestre el fuego de la pasion sin desdecir del tono propio de la égloga, podemos hallarlo en una composicion que mereció justamente los elogios de Lope de Vega, á pesar de que he notado en ella bastantes resabios de afectacion, ó nacidos de la corta edad del autor (Pedro Medina Medinilla), ó del mal gusto que ya por todas partes cundia. Un pastor lamenta asi la muerte de su amada:

O tiempo, no te pares,
Ni des verdura al prado
Ni primavera hermosa;
Pues marchitó la rosa
La cruda reja del villano arado,

La muerte que es mas dura
Que el arado, la reja y mi ventura.

Si recuerda las prendas de su querida, lo hace con este entusiasmo:

Porque cantar ahora
Sus virtudes divinas,
Fuera contar á abril todas las flores,
Las perlas á la aurora,
Las piedras á las minas,
Las palabras á amor y los amores.

En los siguientes pasages se percibe un tono de melancolía que llega al corazon :

Ya no saca mi honda al lobo fiero
El hurto de los dientes, ya no estampo
Mis dichas en los olmos, cual solia;
Ya no soy hombre ni aun zagal entero :
Ya te llamo en el monte, ya en el campo;
Y otra voz me responde todo el dia.
Si digo : « *Elisa mia,*
¿ Á dónde está mi vida?
De allá me dicen : *ida.*
Yo en tanto mal para vivir cobarde,
La muerte juzgo para luego tarde;
Y asi, mi Elisa, en tanto desconsuelo
No tengo bien que aguarde
Sino solo pedir mi muerte al cielo.
Yo me era un pajarillo prisionero
Que hice en monte ageno el nido vano,
Del azor en mis vegas perseguido;
Mas acechado állá del pastor fiero,
Prendió con dura percha y cruda mano
De mi querida alondra el cuello y nido :
Y yo al caso venido,
La vi al lazo rendida,
En el surco tendida,

Al rededor las plumas polvorosas,
Fieras señales de la lucha odiosas;
Cual deja el cierzo al olmo deshojado,
O como estan las rosas
Que el niño pisa cuando está enojado.

El autor recordó probablemente un pasage ya citado de Garcilaso; y no pudiendo igualarle en belleza y dulzura, se esforzó por aventajarle en el tono tierno y apasionado:

Pide ya, Elisa, amor de mis amores,
Que yo presto te vea, y no suspire
Uno sin noche eterno y claro dia;
Que asidos por las manos entre flores,
Firme y leda me mires y te mire,
Respirando en tu vista y tú en la mia.

4. El *Idilio* reune muchas cualidades comunes á la *égloga*, y exige sobre todo suma sencillez y facilidad en los pensamientos y en la expresion; pero tiene dos prendas características que le distinguen: admite adornos mas delicados que la égloga, aunque nunca lujosos ni afectados, y abunda mas que ella en sentimientos tiernos. Dos poetas griegos, Mosco y Bion, contemporáneos de Teócrito, sobresalieron en estas composiciones, de las que han llegado algunas hasta nosotros, entre ellas una á *la muerte de Adonis*, á que he aludido en el texto; pero es tan difícil conservar el tono propio del *Idilio*, que aun á esos poetas se les acusa de haber pecado alguna vez por lujo de ingenio.

Nuestro antiguo Parnaso no abunda en modelos de esta clase, aunque haya en él muchas composiciones que muestren ese título; pero para notar las dotes que deben adornar el *Idilio*, y los defectos que en él han de evitarse, bastarán las observaciones que ha-

gamos sobre algunos *idilios* castellanos. En uno de Herrera representa al Bétis quejándose de una ninfa ingrata, y animándola á que corresponda á su amor: las expresiones que al efecto emplea son tiernas y delicadas:

Ven, ninfa, adonde el ciclamor florece
Que en la entrepuesta yedra esta sombrío,
Y do al timble igualando el pobo crece.
Que todo cuanto abraza este gran rio
Es mio, y será tuyo si tú vienes:
Ven, ven, ó Galatea, al llanto mio.
¿Qué tardas? ¿Porqué, ingrata, te detienes?
No canses mi esperanza, que afligida
Penando en confusion y en miedo tienes.
Una guirnalda guardo retejida
De siempre ardientes rosas, blancas flores,
Y de violas blandas esparcida.....

Los objetos descritos, el sentimiento expresado, todo es propio del *Idilio*; pero no me atreveria á decir otro tanto, cuando el poeta pone en boca del Bétis la promesa de un don mas escogido:

Las torres que el Tebano alzó primero
Mira á quien la cerúlea y alta frente
Y el curso inclina el mar de Atlante fiero;
Do vibra la asta Marte que caliente
Bañó en la sangre Maura, y lleno de ira
Pone á la Aurora el yugo y á Occidente.

Estos versos serian demasiado elevados para el *Idilio*, aun cuando no frisaran en afectacion; y no expresan el tono del sentimiento que tanto nos agrada en los siguientes:

Ven, pues, ven, Galatea, que el ardiente
Calor á estas mis ondas te convida,
Templadas con el Céfiro presente:

Y en la secreta urna y ascondida
Tratarémos de amor suave y blando,
Sin nunca desear mas dulce vida.
Cantando yo, tú ayudarás sonando,
Y la zampoña y canto confundido
Con lazo estrecho al fin irá cesando:
¡Dichoso yo, si alcanzo lo que pido!

Esa es la voz de un amante; y al punto la reconocemos en su ternura, en su tono lánguido y delicado, asi como en el arrebato de su contento:

Será eterna y sagrada tu memoria
En cuanto ciña el mar y Cintio vea;
Pues das al amor mio esta victoria,
Mi dulce, bella, amada Galatea.

Herrera concluye su *Idilio* con estos hermosos versos, que tal vez por elevados no asentarian bien en una Egloga; pero la razon de la diferencia es sencilla: el Bétis, que se supone una especie de divinidad, debe expresar su amor mas noblemente que pudiera hacerlo un pastor.

Un poeta posterior á Herrera, Pedro de Espinosa, compuso al principio del siglo decimoséptimo un Idilio con el título de *Fábula del Genil:* su asunto es el amor mal correspondido de ese rio, que prendado de una ninfa y desesperanzado de obtenerla, va á pedirla en matrimonio al padre Bétis. Este asunto es bello y acomodado al *Idilio;* pero el poeta, al mismo tiempo que lució en muchos pasages la riqueza y gala de su ingenio, afeó su composicion con el mal gusto que ya en su tiempo despuntaba. La pintura del rio es muy hermosa:

El despreciado Dios, su dulce amante
Con las Náyades vido estar bordando;

Y por enternecer aquel diamante
Sobre un pescado azul llegó cantando:
De una concha una cítara sonante
Con destrísimos dedos va tocando;
Paró el agua á su queja, y por oilla
Los sauces se inclinaron á la orilla.

La descripcion que hace el Dios de su poderío, para cautivar á la ninfa, presenta en general el colorido ameno de un cuadro campestre:

Vestida está mi márgen de espadaña
Y de viciosos apios y mastranto;
Y el agua, clara como el ámbar, baña
Troncos de mirtos y de lauro santo:
No hay en mi márgen silvadora caña
Ni adelfa, mas violetas y amaranto,
De donde llevan flores en las faldas
Para tejer las Hénides guirnaldas.....
Alli del olmo abrazan ramo y cepa
Con pámpanos arpados los sarmientos;
Falta lugar por donde el rayo quepa
Del sol, y soplan los delgados vientos:
Por flexibles tarayes sube y trepa
La inexplicable yedra, y los contentos
Ruiseñores trinando, alli no hay selva
Que á mi alabanza á responder no vuelva.

Esto es rico, porque tambien lo es la naturaleza; pero no desdice de la sencillez del *Idilio;* mas cuando añade el poeta, para expresar la esquivez de la ninfa:

Dijo; y la ninfa de matices rojos
Cubrió el marfil, y vuelta la cabeza
Con desden da á entender que el Dios la enoja,
Y arroja el bastidor y el oro arroja.....

ni me agrada el rodeo de que se vale para decir que la ninfa se puso encarnada, ni que descienda al pormenor comun de tirar el bastidor.

Tampoco creo acertado que en una breve composicion, como debe ser el *Idilio*, emplee tres octavas enteras para describir el palacio del Bétis, bastando una tan propia como la que sigue:

Colunas mas hermosas que valientes
Sustentan el gran techo cristalino:
Sus paredes son piedras trasparentes
Cuyo valor del Occidente vino;
Brotan por los cimientos claras fuentes,
Y con pie blando en líquido camino
Corren cubriendo con sus claras linfas
Las carnes blancas de las bellas ninfas.

No se puede tolerar al poeta, cuando en vez de pintar un enjambre de abejas con el pincel delicado de Virgilio, lo hace con esta afectacion:

Como cuando en solícitos tropeles
Por mayor magestad de sus castillos,
Ricos de olor, vestidos de doseles,
Entre selvages cercas de tomillos,
Guardando rubias perezosas mieles
En urnas de panales amarillos,
Se oyeron las abejas en escuadra;
Asi el rumor por la soberbia cuadra.

Pero se le dispensan estos y otros defectos, cuando presenta imágenes tan graciosas como la siguiente:

Cuantas viven en fuentes ninfas bellas
(Que burlan los satíricos Silvanos,
Que arrojándose al agua por cogellas
El agua aprietan con lascivas manos)
Vinieron; y á una parte las doncellas,
A otra los mozos y á otra los ancianos,
Se sientan cual conviene á tales huéspedes,
En blandas sillas de mojados céspedes.

¿Quién diria que el mismo poeta hace luego á un Triton *llamar á consistorio*, y que dice despues, hablando de la asamblea:

Ya que corrió el silencio las cortinas....

Ingenioso es el pensamiento con que termina su fábula, suponiendo que la ninfa, condenada por el Bétis á casarse contra su voluntad, en el acto mismo en que entonan el canto de himeneo se convierte en agua; pero no es fácil expresar este concepto de un modo mas innoble:

Mas de improviso, sin pensar, se espanta;
Porque la ninfa, viendo el caso feo,
Y su virginidad asi oprimida,
Quedó llorando en agua convertida.

Basta lo dicho para dar una idea del modo con que manejaron el *Idilio* nuestros antiguos poetas; pero en este género, que admite tanta variedad y agrado como que tiene por campo las bellezas de la naturaleza y los sentimientos del corazon, aun queda una abundantísima mies á los poetas castellanos; y es de apetecer que aprovechen esta riqueza, como ya lo ha hecho algun extrangero, y principalmente el delicado Gésner.

5. Alude á un pasage bellísimo del libro III de la Eneida, cuando el caudillo troyano encuentra á Andrómaca celebrando un sacrificio á los manes de Héctor: el alma sensible de Virgilio acertaba siempre con el tono patético, tan propio de la melancolía.

6. Dedicada generalmente á lamentar sucesos tristes, de este carácter de la *Elegía* se derivan sus reglas: admite el calor de la pasion, pero no el arrebato del entusiasmo; muestra la languidez y el descaecimiento

de la pena, pero sin incurrir en bajeza; no luce ingenio ni ostenta saber; porque seria ridícula esa ostentacion en una persona que se supone pesarosa: mas en medio de su dolor, no exagera su sentimiento, pues entonces se pareceria mas á los llorones alquilados que á las personas verdaderamente afligidas.

Pocas cosas hay tan difíciles de observar como el *tono medio* que conviene á la *Elegía*, sin tocar en frialdad insulsa y sin elevarse demasiado; y á veces las mismas buenas prendas de un poeta le impelen, á pesar suyo, á traspasar el justo límite. Esta reflexion se me ocurre siempre al leer las *elegías* de Hernando de Herrera: le veo luchar con su imaginacion fogosa sin poder refrenarla; y de cuando en cuando pierdo de vista al amante afligido, y solo descubro al poeta lírico. Dignos son de él, pero impropios de la *Elegía*, los siguientes versos con que celebra el valor de los Españoles:

Y el que en el patrio suelo estrechamente
Vivia oscuro, osado se aventura
Por el remoto golfo de Occidente:
Y con valor igual á su ventura
Bravas gentes sujeta y fieros pechos,
Sin rendirse al temor de muerte oscura.
Arcos y claros títulos estrechos
Son á su gloria inmensa; pues él solo
Vence los claros hechos con sus hechos.

Mucho peor que la sublimidad es la afectacion en la *Elegía*; porque descubre mas de lleno el ánimo tranquilo del poeta: difícil es que una persona afligida se acuerde importunamente de Troya; pero de cierto es imposible que busque y halle antítesis tan alambi-

cadas como estas, que se hallan en la misma composicion:

Venció vencida Troya y derribada
Se alzó....

Este contraste pueril es indigno de Herrera; el cual á veces toma aquel tono apacible y suave con que suele expresarse la melancolía, cuando ya ha pasado lo agudo del dolor:

¡Dichoso aquel á quien jamas inflama
Vano amor, ambicion, y lo que adora
Y teme el vulgo incierto siempre y ama;
Que el miedo y la esperanza engañadora
Con gran pecho seguro y sosegado
En todo trance doma, á cualquier hora:
Y de cuanto fatiga y da cuidado
A nuestros votos libre va y paciente
En todos los peligros no turbado;
Y no sufre su pecho ni consiente
Que algun liviano afecto le dé asalto
Y ofenda su sosiego injustamente...

Cuando oigo á Herrera empezar una elegía con esta fuerte entonacion:

Bien puedes asconder, sereno cielo,
Tus luces y tejer de oscuro manto
En torno luengamente el ancho velo,
Y España deshacerse en mustio llanto...

conozco desde luego que el poeta va á anunciar una grave calamidad; pero estoy lejos de sospechar que está profundamente afligido por la muerte de su querida. Otros fingen bien el dolor que no sienten; de Herrera sabemos que estuvo toda su vida enamorado de una dama, y cuando lamenta su ausencia ó su muerte, nos parece que nos engaña. Un hombre afligido no juega como él con las ideas y los vocablos:

En esta triste y última partida
Es dulce vida ya la amarga muerte,
Y amarga muerte ya la dulce vida....

Por mas que jure el poeta que está lleno de angustia; por mas que nos diga que llora:

Aunque á la voz impide el tierno llanto...

no podemos creer que salgan entre lágrimas y sollozos estos versos sonoros y magníficos, dignos de la grandiosa imágen que describen:

El Bétis, que contigo fue dichoso,
Pero ya desdichado que te pierde
Y triste y sin el ancho curso ondoso,
En medio de su fértil campo verde
Hará que el coro todo se levante
De ninfas que con dulce voz concuerde;
Y metiendo en el piélago de Atlante
La frente por su abierto y hondo seno
Con ímpetu extendido, resonante,
Dará ocasion que el mar de peñas lleno
Alce el canto en tu gloria, rodeando
Sus bandas, de otra alguna voz ageno:
Hasta que el claro son multiplicando
Entre volviendo el paso en el Egéo,
En el último Euxino reparando.

Me agrada mas, porque lo hallo mas natural, que Herrera diga á su querida suponiéndola en el cielo:

Si puede renovarte alguna vuelta
La memoria del suelo despreciado,
En dichosa alegría y bien envuelta,
Da esfuerzo á este mi espíritu cuitado
Para sufrir la acerba y luenga pena,
De esta vida la lástima y cuidado;
Que ya de la esperanza se enagena,
Ya su intento engañado y error siente,
Y en tormento molesto se condena.

Estos versos son en sí muy inferiores á los anteriormente citados; pero son mas propios de la *Elegía*, la cual solo consiente mediana elevacion, como la que empleó Herrera en este pasage, doliéndose de una ausencia:

Cándida luna, que con luz serena
Oyes atentamente el llanto mio,
¿Has visto en otro amante otra igual pena?
Mírame en este solo y hondo rio
Lamentando mi mal con su rüido,
Y me cubre del cielo el manto frio:
Repara el carro instable á mi gemido,
Y pues amor tocó tu esento pecho,
Duélete de quien ama tan perdido.

La noche, la claridad de la luna, la situacion del amante, su súplica, todo en este pasage me parece propio del cuadro, y por lo tanto bello. Mas no me resolveria á decir lo mismo de la invocacion que hace Melendez á la luna en su *Elegía de las miserias humanas:*

Mientras el carro de cristal entre ellas
Rigiendo excelsa vas, y el hondo suelo
Ornas y alumbras con tus luces bellas:
Salve, ó brillante Emperatriz del cielo,
O Reina de los astros; salve, hermana
Del almo sol, de míseros consuelo...

Esto me parece hinchado y frio; oponiéndose por ambos conceptos al tono propio de la *Elegía*, que es de suyo tierno y sencillo. Asi es que no se avienen con su modestia cierta magnificencia y gala en los pensamientos y en la elocucion, que serian bellísimas en otra clase de composiciones. Del mismo poeta es el siguiente cuadro, rico por sus figuras y colores; pero

impropio, en mi concepto, del lugar en que está colocado:

Neptuno el que del húmido elemento
Modera la soberbia impetuosa
Ocupando entre Dioses alto asiento;
El que con voz y diestra poderosa
Con su tridente en carro de corales
Alza ó calma su furia sonorosa,
Retrajo el curso á repetir mis males;
Y en ronco son los hórridos Tritones
Dieron de su dolor ciertas señales.
Del húmido palacio los salones
Retumbaron con fúnebres gemidos
Y temblaron colunas y artesones.
Las Focas y Delfines doloridos
En rumbo incierto tras su Dios vagaban,
De tan nuevos prodigios aturdidos;
Y como que asombrados preguntaban:
¿Qué horror es este y doloroso estruendo?
Y los míseros llantos remedaban
Las escamosas colas revolviendo,
Y en las cerúleas olas excitando
Desapacible son, ronco y horrendo.

No es fácil concebir que el que asi se expresa está muy triste por la muerte de su querida; pero al instante le creemos, y tomamos parte en su pena, cuando imita con sencillez el acento del dolor, como en estos versos de la misma *Elegía* que nos recuerdan la voz de Tibulo:

Paréceme mirarte en el cuitado
Trance de la postrera despedida,
Débil la voz, el rostro demudado,
Del todo casi ya desfallecida,
Fijos en mí con gesto lastimero
Los ojos y su luz oscurecida;

Diciéndome: «Batilo, yo me muero;»
Y al quererme abrazar aun débilmente,
En mi boca lanzando el ¡ay! postrero.

7. La *Elegía* no solo admite por argumento sucesos desgraciados; sino á veces los sentimientos tiernos del amor; mas es necesario que nunca pierda el tono suave y sentido que le es propio: la voz de la *Elegía* debe siempre encaminarse al corazon. Entre los poetas de la antigüedad el que dejó modelos mas perfectos en este género es el citado Tibulo: tierno en sus sentimientos, delicado en sus imágenes, fluido en su versificacion, correcto y fácil sin afectacion ni desaliño, inclinado á la melancolía, que tan bien se asocia hasta con el mismo deleite, merece el elogio con que le calificó Boileau en su Poética:

El mismo Amor dictaba
Los versos que Tibulo *suspiraba*...

Expresion bellísima, aplicada al canto de un poeta tierno y apasionado, y aplaudida justamente; pero que mas de un siglo antes que Boileau la habia ya empleado nuestro Herrera en el citado Idilio:

Si atiendes á su alegre desvarío,
Te agradará en mis brazos blandamente
Su canto que *suspira* el dolor mio.

En las elegías de Tibulo, especialmente en la primera, puede estudiarse el modo de hermanar agradablemente la sencillez de las delicias del campo con los sentimientos del corazon, y el ardor del deseo con una suave melancolía: tan presto se ve al poeta recordar con placer su huerto, y pintar el gusto de dormir sosegadamente al murmullo de la blanda lluvia ó al ruido de los vientos; tan presto imaginarse á su

querida al lado de su lecho de muerte, mezclando sus besos con lágrimas y sollozos. En el texto se aludió á dos versos bellísimos que bastan para dar una idea de la poesía de Tibulo:

Te adspiciam postrema mihi cum venerit hora;
Te teneam moriens deficiente manu....

No recuerdo entre nuestras antiguas poesías ninguna que pueda presentarse como modelo cumplido de este género de composicion; pero no faltan algunas en que se admira el tono delicado y suave que requiere: siendo, en mi concepto, Rioja y Francisco de la Torre los dos poetas castellanos en que mas sobresalen las dotes convenientes para este fin. El primero tomaba fácilmente el acento melancólico que es el alma de la *Elegía:* el objeto mas pequeño, una rosa, bastaba para conmover su corazon:

¿Y esto, purpúrea flor, esto no pudo
Hacer menos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora
Róbate silencioso su ardimiento
El color y el aliento;
Tiendes aun nó las alas abrasadas,
Y ya vuelan al suelo desmayadas:
Tan cerca, tan unida
Está al morir tu vida!...

Las flores, las estaciones del año, todos los objetos de la naturaleza le inspiraban al contemplar su hermosura aquellos sentimientos tiernos que despiertan en un alma sensible: se deleita, se encanta celebrando á la primavera como favorable al amor:

¿A cuál vaga lazada de oro crespo,
A cuál púrpura y nieve,
Por do las Gracias y el Amor se mueve,

No aumentó hermosura peregrina
Alguna flor divina?...

pero la idea del amor y de los placeres hace que su ánimo se repliegue dentro de sí mismo; y el recuerdo de la velocidad del tiempo y de la muerte acaba por echar un velo sombrío sobre el cuadro mas risueño:

¡O florido verano!
Si á mi afecto se debe,
Camina á lento paso;
Deja el volar, deja el volar ligero
Para tiempo mas triste y mas severo;
Tú cándido y suave y blando espira,
Y tarde te retira.
Pero sordo y difícil á mi ruego,
Veloz pasas volando,
Al humano linage amonestando,
Viendo las rosas que tu aliento cria
Como nacen y mueren en un dia,
Que las humanas cosas
Cuanto con mas belleza resplandecen
Mas presto desvanecen.
¡Y, tú, la edad no miras de las rosas!

Mas inclinado por su corazon al tono de la Elegía, aunque inferior á Rioja en correccion y en gusto, aparece Francisco de la Torre, ó cualquiera que sea el autor de las poesías publicadas por Quevedo bajo aquel nombre: si habla con una tórtola, describe asi su amarga situacion:

Quien te ve por los montes solitarios
Mustia y enmudecida, y elevada
De los casados árboles huyendo,
Sola y desamparada
A los fieros contrarios
Que te tienen en vida padeciendo;

Señal de agüero horrendo
Mostrarian tus ojos, añublados
Con las cerradas nieblas
Que levantó la muerte y las tinieblas
De tus bienes supremos y pasados:
Llora, cuitada, llora
Al venir de la noche y de la aurora.

Una persona melancólica compara al instante su situacion con otra parecida, y busca naturalmente la compañía y consuelo de otros desgraciados: asi lo hace el poeta:

¿Dónde vas, avecilla desdichada?
¿Dónde puedes estar mas afligida?
Hágote compañía con mi llanto!
¿Busco yo nueva vida
Que la desventurada
Que me persigue y que te aflige tanto?
Mira que mi quebranto,
Por ser como tu pena rigurosa,
Busca tu compañía:
No menosprecies la doliente mia
Por menos fatigada y dolorosa;
Que si te persuadieras,
Con la dureza de mi mal vivieras.

El dolor del poeta se gradúa al contemplar la viudez de la tórtola; y cuando la ve volar sin atender á sus súplicas, le dice con un tono en que ya se descubre una melancolía mas profunda:

¿Vuelas al fin, y al fin te vas llorando?
El cielo te defienda, y acreciente
Tu soledad y tu dolor eterno:
Avecilla doliente
Andes la selva errando
Con el sonido de tu arrullo tierno;

Y cuando el sempiterno
Cielo cerrare tus cansados ojos,
Llórete Filomena,
Ya regalada un tiempo con tu pena,
Sus hijos hechos míseros despojos
Del azor atrevido
Que adulteró su regalado nido.

Una cierva herida inspira al poeta sentimientos no menos tiernos y delicados: Tibulo deseaba morir viendo á su amada y estrechándola con su mano desfallecida; Francisco de la Torre dice á la cierva:

Vuelve, cuitada, vuelve al valle donde
Queda muerto tu amor, en vano dando
Términos desdichados á tu suerte:
Morirás en su seno, reclinando
La beldad que la cruda mano esconde
Delante de la nube de la muerte...

No concibe el poeta como posible que la cierva pueda sobrevivir á su querido, y le dice:

Mas ¡ay! que no dilatas la inclemente
Muerte, que en tu sangriento pecho llevas,
Del crudo amor vencido y maltratado.
Tú con el fatigado aliento pruebas
A rendir el espíritu doliente
En la corriente de este valle amado:
Que el ciervo desangrado
Que contigo la vida
Tuvo por bien perdida,
No fue tan poco de tu amor querido
Que habiendo tan cruelmente padecido
Quieras vivir sin él, cuando pudieras
Librar el pecho herido
De crudas llagas y memorias fieras.

La imágen de la muerte le hace recordar con ternura

la pasada felicidad; pero al traves de esta pintura agradable se percibe siempre un fondo de melancolía:

Cuando por la espesura de este prado,
Como tórtolas solas y queridas,
Solos y acompañados anduvistes:
Cuando de verde mirto y de floridas
Violetas, tierno acanto y lauro amado
Vuestras frentes bellísimas ceñistes:
Cuando las horas tristes,
Ausentes y queridos,
Con mil mustios bramidos
Ensordecistes la ribera umbrosa
Del claro Tajo, rica y venturosa
Con vuestro bien, con vuestro mal sentida;
Cuya muerte penosa
No deja rastro de contenta vida...

Las muestras presentadas son suficientes, á mi entender, para que se forme clara idea del tono que conviene á las composiciones de esta clase.

8. Píndaro sobresalió tanto en la *Oda* heróica, que esta ha tomado de él el nombre de *Pindárica*, y que los mejores poetas asi antiguos como modernos le han procurado imitar como el modelo mas perfecto. A Horacio, llamado con razon por uno de los Argensolas el *émulo de Píndaro*, tocaba darnos una idea de este ingenio elevado, mostrándose á par suyo modesto, al mismo tiempo que le imitaba diestramente en la oda II del libro IV. Para representar el arrebato y rapidez de la poesía de Píndaro le compara Horacio á un rio, acrecentado por las lluvias, que cae hirviendo despeñado de un monte; y solo asi pudiera dar una idea del carácter de aquel poeta. De imaginacion ardiente y ánimo sublime, poseido de los

grandes objetos que celebraba, acalorada su fantasía con los acentos de la música, rodeado de la Grecia en los juegos solemnes, sentia el estímulo de cuanto es capaz de inspirar y de elevar al hombre. En semejante estado no podia meditar, sino sentir; no debia detenerse á indicar el vínculo de las ideas, sino volar de una en otra; habia de expresarse con vehemencia, porque asi lo hace el entusiasmo; hablar con imágenes, como habla la imaginacion; variar audazmente de metro, emplear locuciones osadas, inventar palabras compuestas, valerse en fin de cuantos instrumentos hallaba á mano en su arrebato y su delirio. Asi es que un poeta, en semejante estado, no nos parece un hombre comun, sino un mortal superior, inspirado, lleno de una divinidad; mas por lo mismo que este estado es violento y extraordinario, no es fácil imitarlo con acierto, y tal vez en pocas ocasiones puede repetirse con mas razon: *que entre lo sublime y lo ridículo no media sino un paso.* El poeta que dió en Francia los mejores preceptos y el ejemplo mas acendrado de buen gusto; el que supo recomendar el *desórden bellísimo* que hermosea á esta clase de odas, apareció muy pequeño cuando quiso ensayarlo, al celebrar la *Toma de Namur:* no se asemeja en su composicion á Píndaro, comparado por Horacio á un ave sostenida por el aura y remontándose sobre la cima de las nubes; sino á una de esas aves rastreras, que no nos parece que vuelan, sino que dan saltos.

Entre los poetas españoles el que mas se ha acercado á Píndaro, á quien se propuso alguna vez por modelo, es Hernando de Herrera, llamado por su sublimidad el *Divino;* y basta leer su *Cancion á D. Juan de Austria*, para ver en cuan alto grado poseia las

raras dotes que exige este género de composicion. Trataba de celebrar la victoria alcanzada sobre los Moriscos rebelados; victoria á que se atribuyó gran importancia, ya por su crecida dificultad, ya por contribuir su buen éxito á favorecer las empresas exteriores de los Españoles, una vez afianzada su paz doméstica. Se conoce que en esta *cancion* se propuso Herrera seguir las huellas de Píndaro; y efectivamente su plan no seria indigno del poeta griego: acostumbraba este abrazar en sus cantos el cielo y la tierra, recordar las hazañas de los Dioses para celebrar las de los héroes, mezclar para ensalzar unos hechos la memoria de otros esclarecidos; y con la misma osadía y grandeza imaginó Herrera su composicion. Supone el momento en que los Dioses acaban de triunfar de los Titanes, rebelados contra su imperio (asunto análogo al que celebraba el poeta, y que lo realzaba con la comparacion) y representa á Apolo celebrando el esfuerzo de Marte; pero anunciando en lo porvenir que otro hecho aun mas arduo oscureceria algun dia tanta gloria. Este cuadro era de suyo grande y magnífico; no faltaba sino llenarlo dignamente, y lo consiguió Herrera. Empieza anunciando la reciente victoria de los Dioses, y representando á Apolo que la celebra:

En el sereno polo
Con la suave cítara presente
Cantó el crinado Apolo
Entonces dulcemente,
Y en oro y lauro coronó su frente.

Al sonar el canto de Apolo, Píndaro representa conmovido el Olimpo y atentos los Dioses: Herrera pinta gualmente los efectos prodigiosos de aquella voz:

La canora armonía
Suspendia de Dioses el senado;
Y el cielo que movia
Su curso arrebatado,
El vuelo reprimia enagenado.

Mas no solo el cielo, sino toda la naturaleza debia conmoverse al sonar la lira del Dios :

Halagaba el sonido
Al piélago sañudo, al raudo viento
Su fragor encogido;
Y con divino aliento
Las Musas consonaban á su intento.

Aunque todos los Dioses hubiesen combatido, la mayor gloria del triunfo cabia á Marte, á quien debia el mismo Júpiter haber humillado á los rebeldes:

A tí libre ya debe
Del recelo Saturnio, que el humano
Linage que se atreve
A alzar la osada mano,
Sienta su bravo orgullo salir vano.

Aqui se muestra el arte singular del poeta : en ese inmenso cuadro debia aparecer una figura principal que ocupase el primer término y fijase la vista. Herrera eligió cuerdamente á Marte, y llamó indirectamente la atencion hácia el héroe á quien iba á celebrar, poniéndole en cotejo de aquel Dios : al acabar de ensalzarle, predícele Apolo :

Mas aunque resplandezca
Esta victoria tuya conocida
Con gloria que merezca
Gozar eterna vida,
Sin que yaga en tinieblas ofendida :
Vendrá tiempo en que tenga

Tu memoria el olvido y la termine;
Y la tierra sostenga
Un valor tan insine
Que ante él desmaye el tuyo y se le incline.

Por medio de esta transicion, encubierta sagazmente, pero exacta y natural desde el punto en que se la percibe, pasa el poeta á pintar el triunfo que celebra. Para realzarlo, pondera al principio el valor y osadía de los rebeldes; pero todo cede al momento que se presenta el héroe; y el poeta emplea las mas vivas imágenes para representar la rapidez de su victoria:

Cual tempestad ondosa
Con horrísono estruendo se levanta,
Y la nave medrosa
De rabia y furia tanta
Entre peñascos ásperos quebranta;
O cual de cerco estrecho
El flamígero rayo se desata
Con luengo sulco hecho,
Y rompe y desbarata
Cuanto al encuentro su ímpetu arrebata...

Despues de celebrar el triunfo de D. Juan de Austria, vuelve el poeta con sagaz artificio á enlazarlo con la victoria de los Dioses; anunciando que el héroe castellano hubiera bastado para alcanzarla, sin que hubiera tenido Júpiter que usar siquiera de sus rayos.

Si este al cielo amparara
Contra las duras fuerzas de Mimante,
Ni el trance recelara
El vencedor Tonante,
Ni sacudiera el brazo fulminante.

Un cuadro tan grandioso debia concluir de una manera digna; y Herrera lo hizo de tal suerte, que in-

voluntariamente nos obliga á recordar el pincel atrevido de Homero:

> Así la lira suena:
> Y Jove el canto afirma; y se estremece
> El Olimpo, y resuena
> En torno y resplandece;
> Y Mavorte dudoso se escurece.

Cuando España poseia á Herrera, ninguna nacion, inclusa Italia, habia tenido un poeta lírico de igual mérito; y aun hoy dia no tengo noticia de composicion alguna en lengua vulgar que pueda compararse á la precedente, como imitacion de la poesía de Píndaro.

Menos atrevido que él, alzando el vuelo con menos ímpetu y sosteniéndolo con magestad, grande en los pensamientos y elevado en la expresion, Horacio es el único poeta latino de quien hayan llegado á la posteridad composiciones de este género; y si hemos de dar crédito al voto de Quintiliano, el único que lo mereciese. Los modelos que nos quedan de Horacio son menos difíciles de imitar que los de Píndaro, por acercarse mas al gusto y á la índole de la poesía moderna, aunque todavía ofrezca graves dificultades, ya por los giros rápidos y osados del autor, ya por la ventaja del idioma en que cantaba.

Entre los poetas españoles que se han esforzado por imitarle, distinguiéronse mucho ambos Argensolas; pero el que mas se ha aventajado, en mi concepto, es Fr. Luis de Leon, cuya *Oda á la Profecía del Tajo* analizaré brevemente, porque ademas de que en ella imitó con acierto á Horacio, presenta un excelente dechado de este género de *odas*. Me parece que despues de leerla, se siente uno inclinado á decir que

se distingue Leon de Herrera como Horacio de Píndaro.

El poeta latino, en la oda xv del libro I., finge que Neréo presagia á Páris, al tiempo mismo que conducia por el mar á la robada Helena, los males que ha de acarrear aquel atentado, y por fin de todos la destruccion de Troya: el plan de la oda de Fr. Luis de Leon es igual y acomodado á un suceso análogo; supone que el Tajo, mientras estaba el rey D. Rodrigo en brazos de la Cava, le anuncia como fruto de su violencia la invasion de los Moros y la ruina de España. Horacio principia su oda en estos términos:

Ya el pérfido Pastor en frigia nave
El ancho mar sulcaba
A su huéspeda Helena conduciendo;
Cuando silencio grave
A los airados vientos imponiendo,
Su destino infelice
Asi Neréo al robador predice: etc.

Fr. Luis de Leon principia igualmente, exponiendo su argumento de un modo grande y sencillo, valiéndose de esta atrevida personificacion:

Folgaba el rey Rodrigo
Con la hermosa Cava en la ribera
Del Tajo sin testigo;
El pecho sacó fuera
El Rio, y le habló de esta manera: etc.

Leon continúa inmediatamente, lo mismo que su modelo, pronosticando las desgracias que van á seguirse; y si Horacio dice bellamente, para anunciar la guerra:

Su formidable escudo,
Su carro y su furor apresta Pálas...

Leon usa tambien de un giro osado, diciendo que ya se oyen:

Las armas y el bramido
De Marte, de furor y ardor ceñido.

Valiente es tambien y original el modo de expresar el siguiente pensamiento:

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolaciones, fieros males
Entre tus brazos cierras...

Esta reduplicacion de ideas, esta supresion de conjunciones, esta vehemencia y precipitacion cuando amenaza tan grave riesgo, son muy propias del asunto; y como tales las imitó el poeta español del latino.

La rapidez con que pinta Leon el ejército enemigo, lo numeroso de su escuadra y el ímpetu con que vuelan los Arabes á la conquista de España, anuncian la mano ejercitada de un gran maestro:

La lanza ya blandea
El Arabe cruel, y hiere el viento
Llamando á la pelea;
Inumerable cuento
De escuadras juntas veo en un momento.
Cubre la gente el suelo;
Debajo de las velas desparece
La mar; la voz al cielo
Confusa y varia crece;
El polvo roba el dia y le escurece.
¡Ay! que ya presurosos
Suben las largas naves: ¡ay! que tienden
Los brazos vigorosos
A los remos, y encienden
Las mares espumosas por do hienden.

Pues el modo de expresar que la escuadra enemiga pasó el estrecho de Gibraltar, presenta una imágen

sumamente grande y poética:

El Éolo derecho
Hinche la vela en popa; y ancha entrada
Por el hercúleo estrecho
Con la punta acerada
El gran Padre Neptuno da á la armada.

Neréo pregunta á Páris, en la oda de Horacio, cómo no ve á los caudillos griegos que le acosan y estrechan; y del mismo modo el Tajo dice al monarca godo:

¡Ay triste! ¿Y aun te tiene
El mal dulce regazo? ¿ni llamado
Al mal que sobreviene
No acorres? ¿ocupado
No ves ya el puerto á Hércules sagrado?

A medida que crece el peligro, crece la agitacion, redóblanse las instancias, y auméntase la celeridad para expresarlas: al llegar ya los invasores, el Tajo grita al Rey:

Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

Sordo el monarca no atiende á la voz que le llama á defender la patria; y el poeta ofrece en dos hermosas estrofas, imitada la primera de Horacio, los desastres que van á nacer de tan culpable abandono:

¡Ay, cuánto de fatiga,
Ay, cuánto de dolor está presente
Al que viste loriga,
Al infante valiente,
A hombres y caballos juntamente!

Y tú, Bétis divino,
De sangre agena y tuya amancillado,
Darás al mar vecino
¡Cuánto yelmo quebrado!
¡Cuánto cuerpo de nobles destrozado!

Horacio reserva para el fin, como es natural, el rasgo mas fuerte, para dejar en el ánimo una impresion profunda: el término de las desgracias predichas por Neréo será la destruccion de Troya; Leon emplea tambien el mismo artificio; pero luce aquel tino delicado que no se enseña ni se adquiere con facilidad. A un poeta romano le bastaba concluir diciendo meramente, al mencionar el fin de Troya:

Cuando el plazo fatal traigan los años,
Troya y sus lares arderán al fuego
Del ofendido Griego.

Pero un poeta español, al hablar de la esclavitud de su patria, no podia expresarse con esa especie de sequedad é indiferencia; antes bien debia la memoria de tamaña calamidad arrancarle un quejido doloroso, y aparecer suavizado el tono grave de su canto con cierta modulacion tierna y melancólica: asi lo hizo Leon al anunciar rápidamente la batalla del Guadalete y su fatal éxito:

El furibundo Marte
Cinco luces las haces desordena,
Igual á cada parte:
La sexta ¡ay! te condena,
O cara patria, á bárbara cadena.

Esto es ser poeta: ¡tanto se distingue el imitador del copista!

9. Ocioso seria detenernos á manifestar porque

han de ser elevados los pensamientos de la oda heróica; pero no creo inútil manifestar con algunos ejemplos en que consiste esa osadía en las figuras, esos giros atrevidos, esas expresiones enérgicas, que tanto realzan aquel género de composicion. Herrera, mas que ningun otro de nuestros poetas, abunda en bellezas de esta clase: si intenta decir que los Titanes habian sido vencidos, como se suponia á aquellos gigantes hijos de la tierra, la personifica de esta manera audaz:

Y la vencida tierra,
A su imperio rebelde, quebrantada
Desamparó la guerra,
Por la sangrienta espada
De Marte, aun con mil muertes no domada.

Nótese hasta la última metáfora cuan valiente y expresiva es.

El poeta necesitaba decir que Marte habia matado á Oromedonte; pero véase el rodeo singular de que usa para representar esa idea:

Tú solo á Oromedonte
Trajiste al hierro agudo de la muerte...

Ya aparece esta personificada; y un pensamiento comun se ha convertido en una imágen nueva.

Pues si trata Herrera de ofrecer una idea magnífica, las expresiones de que se valga lo serán igualmente:

La fama alzará luego
Y con las alas de oro la victoria
Sobre el giro del fuego,
Resonando su gloria
Con puro lampo de inmortal victoria.

En su *Cancion á la batalla de Lepanto* ostenta el

poeta la misma valentía, arrojándose á imitar muchos giros de los libros sagrados: para decir que un príncipe se irritó, dirá:

Cercó su corazon de ardiente saña.

Para trazar con una pincelada el poder del enojo de Dios, le dirá hablando de la destruccion de sus enemigos:

y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.

En el ardor del entusiasmo, Herrera lo presenta todo á la vista con vivas imágenes:

Y el Santo Israël abrió su mano...

ó clamará al mismo Dios:

Vuelve el brazo tendido
Contra este, que aborrece ya ser hombre....

ó amenazará á Grecia con estas expresiones atrevidas:

Dios vengará sus iras en tu muerte;
Que llega á tu cerviz con diestra fuerte
La aguda espada suya: ¿quién, cuitada,
Reprimirá su diestra desatada?....

En el delirio de su imaginacion dirigirá la voz hasta á las cosas inanimadas, cual si fuesen capaz de sentimiento, imitando un hermoso pasage de Isaias:

Llorad, naves del mar, que es destruida.
Vuestra vana soberbia y pensamiento....

y graduándose hasta lo sumo el arrebato de su imaginacion, se valdrá de la metáfora mas osada para anunciar al Asia la cólera divina:

á Dios enciende
Tu ira.......

En la *Cancion á la pérdida del rey Don Sebastian* aparece el mismo carácter de Herrera; bastando para

comprobarlo, ver la valiente personificacion con que la termina:

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena
Murió el vencido Reino Lusitano
Y se acabó su generosa gloria,
No estes alegre y de ufanía llena,
Porque tu temerosa y flaca mano
Hubo sin esperanza tal vitoria,
Indina de memoria:
Que si el justo dolor mueve á venganza
Alguna vez el español corage,
Despedazada con aguda lánza
Compensarás muriendo el hecho ultrage;
Y Luco amedrentado, al mar inmenso
Pagará de africana sangre el censo.

En esta estrofa mostró el poeta el atrevimiento que siempre le distingue: el reino de Portugal *muere*; la Libia triunfa *con flaca y temerosa mano*; pero ella misma ha de acabar tal vez *despedazada* por el hierro español: en ningun poeta castellano se halla una imaginacion tan ardiente y tan libre como la de Herrera.

Antes de concluir lo perteneciente á la *Oda* heróica, citaré un ejemplo clásico que manifieste cuál es ese arrojo laudable que se consiente al poeta lírico, y que impeliéndole en el calor del entusiasmo á quebrantar en la apariencia alguna regla, es en realidad el colmo del arte. Un poeta mediano hubiera empleado mil anuncios pomposos para expresar que iba á cantar la *Ascension del Señor;* pero el maestro Leon elige el camino mas corto, que es el del entusiasmo: supone, sin decirlo siquiera, que ve al Salvador en el momento mismo de abandonar la tierra, y lleno de pesadumbre por tan inmensa pérdida, le dirige sin

detenerse la voz:

> ¡Y dejas, Pastor Santo,
> Tu grey en este valle hondo, escuro,
> En soledad y llanto;
> Y tú rompiendo el puro
> Aire, te vas al inmortal seguro!

Nótese que la sola palabra *y*, con que empieza la oda, indica ya la sorpresa, la inquietud, la turbacion: un solo instante va á decidir de la suerte del mundo; y lleno el poeta de ese solo pensamiento, da por supuestas las ideas anteriores, y toma ese arranque impetuoso que nos sorprende y arrebata. Eso no lo enseñan las reglas; el Genio es quien lo inspira.

10. La segunda clase de *odas* pertenece al género *moral;* porque tiene por objeto la alabanza de la virtud. Esto solo indica ya hasta qué punto se diferencie por su índole de la *oda heróica:* aunque igualmente noble, no ostenta sin embargo tanta osadía; el corazon toma en ella mas parte, pero la imaginacion no alza tan libre el vuelo: pudiera compararse la *oda pindárica* á un torrente, y la *moral* á un rio.

De los poetas de la antigüedad Horacio es el dechado mas perfecto en esta clase de composiciones, sin que haya existido hasta el dia ninguno que le iguale: su oda á Licino en elogio de la medianía (x del lib. II), la dedicada á Gosfo sobre la quietud que proporciona refrenar las pasiones (xvi, idem) y otras varias de esta clase muestran el tono grave y magestuoso con que deben presentarse en la oda los preceptos morales, no con la frialdad y aridez de una leccion, sino con el colorido y el fuego de la poesía. A veces se vé tambien á Horacio llenarse de una justa

indignacion y elevar su tono con vehemencia, como cuando declama contra el lujo ó contra la corrupcion de costumbres.

Aun mas feliz que en otras imitaciones fue en este género Fr Luis de Leon, de quien es la siguiente *oda moral*, en que se admira el tono que conviene á esta clase de composicion:

¡Que descansada vida
La del que huye el mundanal rüido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!
Que no le enturbia el pecho
De los soberbios grandes el estado,
Ni del dorado techo
Se admira fabricado
Del sabio moro, en jaspe sustentado.
No cura si la fama
Canta con voz su nombre pregonera;
Ni cura si encarama
La lengua lisonjera
Lo que condena la verdad sincera.
¿Qué presta á mi contento
Si soy del vano dedo señalado,
Si en busca de este viento
Ando desalentado
Con ansias vivas, con mortal cuidado?
¡O monte! ¡ó fuente! ¡ó rio!
¡O secreto seguro deleitoso!
Roto casi el navío,
A vuestro almo reposo
Huyo de aqueste mar tempestuoso.
Un no rompido sueño,
Un dia puro, alegre, libre quiero;
No quiero ver el ceño

Vanamente severo
De á quien la sangre ensalza ó el dinero.
Despiértenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido,
No los cuidados graves
De que es siempre seguido
El que al ageno arbitrio está atenido.
Vivir quiero conmigo,
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
A solas sin testigo,
Libre de amor, de zelo,
De odio, de esperanza, de recelo.
Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera
De bella flor cubierto
Ya muestra en la esperanza el fruto cierto.
Y como codiciosa
Por ver acrecentar su hermosura,
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura:
Y luego sosegada
El paso entre los árboles torciendo,
El suelo de pasada
De verdura vistiendo
Y con diversas flores va esparciendo.
El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido;
Los árboles menea
Con un manso rüido,
Que del oro y del cetro pone olvido.
Ténganse su tesoro
Los que de un falso leño se confian;
No es mio ver el lloro
De los que desconfian
Cuando el cierzo y el ábrego porfian.

La combatida antena
Cruge, y en ciega noche el claro dia
Se torna, al cielo suena
Confusa vocería,
Y la mar enriquecen á porfía.
A mí una pobrecilla
Mesa, de amable paz bien abastada,
Me basta; y la bajilla
De fino oro labrada
Sea de quien la mar no teme airada.
Y mientras miserable-
mente se estan los otros abrasando
Con sed insacïable
Del peligroso mando,
Tendido yo á la sombra esté cantando:
A la sombra tendido,
De yedra y lauro eterno coronado,
Puesto el atento oido
Al son dulce acordado
Del plectro sabiamente meneado.

Hay una oda de Francisco de la Torre en que se descubre el designio de imitar á Horacio, á la par de muchas bellezas poéticas:

¡Tirsis! ¡ah, Tirsis! Vuelve y endereza
Tu navecilla contrastada y frágil
A la seguridad del puerto; mira
Que te se cierra el cielo.
El frio Bóreas y el ardiente Noto,
Apoderados de la mar insana,
Anegaron agora en este piélago
Una dichosa nave.
Clamó la gente mísera, y el cielo
Escondió los clamores y gemidos
Entre los rayos y espantosos truenos
De su turbada cara.
¡Ay, que me dice tu animoso pecho

Que tus atrevimientos mal regidos
Te ordenan algun caso desastrado
Al romper de tu oriente!
¿No ves, cuitado, que el hinchado Noto
Trae en sus remolinos polvorosos
Las imitadas mal seguras alas
De un atrevido mozo?
¿No ves que la tormenta rigurosa
Viene del abrasado monte, donde
Yace muriendo vivo el temerario
Encélado y Tiféo?
Conoce, desdichado, tu fortuna
Y preven á tu mal; que la desdicha
Prevenida con tiempo no penetra
Tanto como la súbita.
¡Ay, que te pierdes! Vuelve, Tirsis, vuelve;
Tierra, tierra, que brama tu navío,
Hecho prision y cueva sonorosa
De los hinchados vientos.
Allá se avenga el mar, allá se avengan
Los mal regidos súbditos del fiero
Éolo, con soberbios navegantes
Que su furor desprecian.
Miremos la tormenta rigurosa
Desde la playa; que el airado cielo
Menos se encrüelece de continuo
Con quien se anima menos.

Rioja era digno de imitar á Horacio; y asi lo hizo, manifestando como él su indignacion contra la temeraria osadía del hombre, en su *Oda á la riqueza:*

¡O mal seguro bien! ¡ó cuidadosa
Riqueza, y cómo á sombra de alegría
Y de contento engañas!
El que vela en tu alcance y se desvia
Del pobre estado y la quietud dichosa,
Ocio y seguridad pretende en vano:

Pues tras el luengo errar de agua y montañas,
Cuando el metal precioso coja á mano,
No ha de ver sin cuidado abrir el dia.
No sin causa los Dioses te escondieron
En las entrañas de la tierra dura:
¿Mas qué halló difícil y encubierto
La sedienta codicia?
Turbó la paz segura
Con que en la antigua selva florecieron
El abeto y el pino,
Y trájolos al puerto,
Y por campos de mar les dió camino.
Abrióse el mar; y abrióse
Altamente la tierra;
Y salistes del centro al aire claro,
Hija de la avaricia,
A hacer á los hombres cruda guerra etc.

Entre los modernos percíbese en las poesías del maestro Fr. Diego Gonzalez su aficion á Horacio y á Fr. Luis de Leon, á quienes estudiaba de continuo, imitándolos á veces con felicidad; y por la misma época Melendez nos ha dejado en una *oda moral*, dedicada cabalmente á dicho poeta, un buen ejémplar del tono que conviene á esta clase de composiciones:

ODA

De la verdadera paz.

Delio, cuantos el cielo
Importunan con súplicas, bañando
Con lloro amargo el suelo,
Van dulce paz buscando,
Y á Dios la están continuo demandando.
Las manos extendidas
En su hogar pobre el labrador la implora;
Y entre las combatidas
Olas de la sonora

Mar la demanda el mercader que llora.
¿Porqué el feroz soldado,
Rompiendo el fuerte muro, á muerte dura
Pone su pecho osado?
¡Ay, Delio! Asi asegura
El ocio blando que la paz procura.
Todos la paz desean,
Todos se afanan en buscarla...etc.
Porque no el verdadero
Descanso hallarse puede ni en el oro,
Ni en el rico granero,
Ni en el eco sonoro
Del bélico clarin, causa de lloro;
Sino solo en la pura
Conciencia, de esperanzas y temores
Altamente segura,
Que ni bienes mayores
Anhela ni del aula los favores;
Mas consigo contenta
En grata y no envidiada medianía,
A su deber atenta,
Solo en el Señor fia,
Y veces mil lo ensalza cada dia.

11. La tercera clase de *odas* comprende las *Anacreónticas*, asi llamadas del nombre de un poeta griego que adquirió suma gloria cantando sus placeres: al leer sus composiciones, no parecen trabajadas con arte, sino nacidas en un momento de inspiracion: el corazon entusiasmado del poeta le dictaba pensamientos vivos; su imaginacion risueña le presentaba imágenes agradables; y los versos fluian de su labio sin violencia ni esfuerzo: tales son las dotes de la *Anacreóntica*. Dedicada exclusivamente á celebrar el amor y el vino:

Et juvenum curas et libera vina referre....

nada admite que sea profundo ni elevado; debe mostrar el donaire de una ninfa ó el delirio de una bacante; ser viva, risueña, fogosa; aparecer, en una palabra, como la expresion espontánea del contento que rebosa en el pecho del poeta.

A Horacio no le bastó imitar á Píndaro en la *oda heróica* y aventajarse á todos en la *moral;* su talento vario y ameno le condujo igualmente á cantar el amor y los placeres en varias composiciones lindísimas por su delicadeza y suavidad. Ya descubre todo el fuego del amor, si desea que Glicera deponga sus desdenes; (Oda XIX. lib. I.) ya convida con entusiasmo á Hirpino á desechar cuidados y entregarse al deleite; (Oda XI lib. II.) ya expresa, en fin, cuantos sentimientos tiernos y apacibles pueden inspirar la pasion y el contento: Horacio parece en estas composiciones el poeta de las Gracias.

Al empezar á declinar la época floreciente de nuestra poesía apareció Villegas, que sin tomar de su maestro Argensola la correccion y el gusto, lució sin embargo en las *Eróticas*, compuestas en su edad florida, las prendas que recomiendan tales composiciones. Asi es que á pesar de las manchas con que afeó algunas, son en general tan fáciles y agradables que halagan el oido y se graban al punto en la memoria: habiendo logrado que se reconozca á su autor como el poeta antiguo castellano que mas sobresalió en ese género. Tradujo é imitó á Anacreonte con bastante acierto, como se ve en estas muestras:

Quiero cantar de Cadmo,
Quiero cantar de Atridas;
Mas ¡ay! que de amor solo,

Solo canta mi lira.
Renuevo el instrumento,
Las cuerdas mudo á prisa;
Pero si yo de Alcides,
Ella de amor suspira.
Pues, Héroes valientes,
Quedaos desde este dia;
Porque ya de amor solo,
Solo canta mi lira.

Al Amor descuidado
Cogieron las Pimpleas,
Y con grillos de flores
Al decoro le entregan.
Luego para el rescate
La misma Citerea
Previene muchos dones
Y da grandes riquezas;
Pero cuando lo libre,
Tenga por cosa cierta
Que amor tarde se arranca
Si á ser esclavo empieza.

En la anterior composicion se descubre un pensamiento moral, presentado bajo el velo de una alegoría delicada y graciosa; en la siguiente se admira un cuadro bellísimo de la misma clase:

Amor entre las rosas,
No recelando el pico
De una que allí volaba
Abeja, salió herido;
Y luego dando al viento
Mil dolorosos gritos,
En busca de su Madre
Se fue cual torbellino.
Hallóla, y arrojado
En su gremio, esto dijo:

« Madre, yo vengo muerto;
Sin duda, Madre, espiro;
Que de una sierpecilla
Con alas vengo herido,
A quien todos abeja
Llaman, y es basilisco. »
Pero Vénus entonces
Le respondió á su niño:
« Si un animal tan corto
Da dolor tan prolijo,
Los que tú cada dia
Penetras con tus tiros,
¿Cuánto mas dolorosos
Que tú estarán, Cupido? »

Las anteriores composiciones de Anacreonte me traen á la memoria una bellísima de un poeta nuestro, que floreció en tiempo del emperador Carlos V; Cristobal de Castillejo pintaba de esta suerte

AL AMOR PRESO.

Por unas huertas hermosas
Vagando muy linda Lida,
Tejió de lirios y rosas
Blancas, frescas y olorosas
Una guirnalda florida:
Y andando en esta labor,
Viendo á deshora al Amor
En las rosas escondido,
Con las que ella habia cogido
Prendióle como á traidor.
El muchacho no domado
Que nunca pensó prenderse,
Viéndose preso y atado,
Al principio muy airado
Pugnaba por defenderse:
Y en sus alas estrivando

Forcejaba peleando,
Y tentaba, aunque desnudo,
De desatarse del ñudo
Para valerse volando.
Pero viendo la blancura
Que sus pechos descubrian,
Como leche fresca y pura,
Que á su Madre en hermosura
Ventaja no conocian;
Y su rostro que á encender
Era bastante y mover
Con su mucha lozanía
Los mismos Dioses, pedia
Para dejarse vencer.
Vuelto á Vénus á la hora,
Hablándole desde alli
Dijo : « Madre, emperadora,
Desde hoy mas busca, señora,
Un nuevo Amor para tí.
Y esta nueva con oilla
No te mueva ó dé mancilla;
Que habiendo yo de reinar,
Este es el propio lugar
En que se ponga mi silla. »

En las composiciones originales de Villegas hállanse tambien muchos pasages bellísimos por su sencillez; supone, por ejemplo, que va á buscar á su querida, que le espera bajo unos espesos árboles, y encarga al Dios de los huertos que patrocine sus amores :

Príapo, si tardare
Y el hortelano hallare
Rastro de nuestra huella,
Y no hallares disculpa que lo abone,
Dirásle que perdone.

Si pide un beso á su querida, manifiesta en la vehe-

mencia de la expresion el fuego que le abrasa:

Lidia, ¿qué te acobarda?
¿No ves que si se tarda
Un punto, un solo instante
Tu regalado beso,
Perderás un amante
Y yo perderé el seso?

Cuando celebra el vino, la cadencia de los versos convida á cantarlos:

Al son de las castañas
Que saltan en el fuego,
Echa vino, muchacho,
Beba Lesbia y juguemos...

y cuando en el ardor de la embriaguez recorre para disculparse los objetos de la naturaleza, vemos su locura retratada en estos versos, traducidos de Anacreonte:

Bebe la tierra fértil,
Y á la tierra las plantas,
Las aguas á los vientos,
Los soles á las aguas,
A los soles las lunas
Y las estrellas claras:
¿Pues porqué la bebida
Me vedais, camaradas?

Este es el tono propio de la Anacreóntica, la cual requiere como principales dotes suma facilidad y dulzura.

Mientras reinó el mal gusto, ocupados nuestros poetas en delirar en tono elevado, no dejaron ningunas anacreónticas que merezcan citarse; pero llegada una época mas favorable en el último tercio del pasado siglo, D. José Cadalso y D. José Iglesias en-

sayaron felizmente la lira en este género; y despues de ellos D. Juan Melendez Valdes sobresalió en él tanto, que quizá le debe los mayores títulos de su gloria.

De Cadalso es la siguiente anacreóntica, que no carece de facilidad y soltura :

¿Quién es aquel que baja
Por aquella colina,
La botella en la mano,
En el rostro la risa,
De pámpanos y yedra
La cabeza ceñida,
Cercado de zagales,
Rodeado de ninfas,
Que al son de los panderos
Dan voces de alegría,
Celebran sus hazañas,
Aplauden su venida?
Sin duda será Baco,
El padre de las viñas;
Pues no, que es el poeta
Autor de esta letrilla.

y de Iglesias esta ótra composicion, que recuerda á Villegas :

Debajo de aquel árbol
De ramas bulliciosas,
Donde sabrosos trinos
El ruiseñor entona,
Y entre guijuelas rie
La fuente sonorosa;
La mesa, ó Nise, ponme
Sobre las frescas rosas,
Y de sabroso vino
Llena, llena mi copa.
Y bebamos alegres
Brindando en sed beoda,

Sin penas, sin cuidados,
Sin sustos ni congojas;
Y deja que en la corte
Los Grandes en buen hora,
De adulacion servidos,
Con mil cuidados coman.

Melendez mostró en sus anacreónticas pincel mas delicado y colorido mas suave que los anteriores poetas: en algunos de sus cuadros parece descubrirse la mano de Metastasio, como en los dos siguientes:

EL AMOR MARIPOSA.

Viendo el Amor un dia
Que mil lindas zagalas
Huian dél medrosas
Por mirarle con armas,
Dicen que de picado
Les juró la venganza,
Y una burla les hizo,
Como suya extremada.
Tornóse en mariposa,
Los bracitos en alas
Y los pies ternezuelos
En patitas doradas.
¡Oh, que bien que parece!
¡Oh, que suelto que vaga,
Y ante el sol hace alarde
De su púrpura y nácar!
Ya en el valle se pierde;
Ya en una flor se para;
Ya otra besa festivo,
Y otra ronda y halaga.
Las zagalas al verle,
Por sus vuelos y gracia
Mariposa le juzgan,

Y en seguirle no tardan.
Una á cogerle llega,
Y él la burla y se escapa;
Otra en pos va corriendo,
Y otra simple le llama.
Ya que juntas las mira,
En un punto mudada
La forma, Amor se muestra
Y á todas las abrasa.
Mas las alas ligeras
En los hombros por gala
Se guardó el fementido,
Y asi á todos alcanza:
Tambien de mariposa
Le quedó la inconstancia;
Llega, hiere, y de un pecho
A herir otro se pasa.

EL AMOR FUGITIVO.

Por morar en mi pecho
El traidor Cupidillo,
Del seno de su Madre
Se ha escapado de Gnido.
Sus hermanos le lloran,
Y tres besos divinos
Dar promete Dïone,
Si le entregan al hijo.
Mil amantes le buscan;
Pero nadie ha podido
Saber, Dorila, en donde
Se esconde el fugitivo.
¿Daréle yo á Citeres?
¿Le dejaré en su asilo?
¿O iré á gozar el premio
De besos ofrecidos?
¡Ay! tú á quien por su Madre
Tendrá el alado niño,

Dame, dame uno solo,
Y tómale, bien mio.

Propia por su natural expresion para los sentimientos tiernos, la voz de Melendez era mas acomodada para cantar los placeres del amor que no los del vino; estos exigen la libertad, si cabe decirlo asi, y la desenvoltura de Villegas; pero á los otros les asienta mejor un acento mas dulce y apacible:

LA PALOMA DE FILIS.

Donosa palomita,
Asi tu pichon bello
Cada amoroso arrullo
Te pague con un beso,
Que me digas, pues moras
De Filis en el seno,
¿Si entre su nieve sientes
De amor el dulce fuego?
¿Dime, dime, si gusta
Del néctar de Liéo;
O si sus labios tocan
La copa con recelo?
Tú á sus blandos convites
Asistes y á sus juegos,
En su seno te duermes,
Y respiras su aliento.
¿Se querella? ¿suspira
Turbada? ¿en el silencio
Del valle con frecuencia
Los ojos vuelve al cielo?
Cuando con blandas alas
Te enlazas á su cuello,
Ave feliz, dí, ¿sientes
Su corazon inquieto?
¡Ay! dímelo, paloma;
Asi tu pichon bello

Cada amoroso arrullo
Te pague con un beso.

. . .

12. La gracia y la viveza son las dotes de la *Letrilla;* género de composicion que no admite un solo pensamiento que no sea sencillo, una expresion que no parezca fácil, un verso que no vuele. Nuestros poetas han sobresalido mucho en este género original de composicion, como puede verse en sus obras, de las que he entresacado varias muestras.

Ya en las anotaciones al canto segundo se pusieron algunas, en las cuales es de admirar la gracia y viveza que supieron lucir los ingenios españoles desde la edad mas temprana de nuestra poesía; no siendo luego de extrañar que al ir acercándose á época mas aventajada, hallemos algunas *letrillas* tan fáciles y graciosas como esta de Juan de la Encina:

¡Ay triste! que vengo
Vencido de amor,
Magüera pastor.
Mas sano me fuera
No ir al mercado,
Que no que viniera
Tan aquerenciado:
Que vengo cuitado
Vencido de amor,
Magüera pastor.
. . . . . .
Con vista alagüera
Miréla y miróme;
Yo no sé quién era,
Mas ella agradóme:
Y fuese y dejóme
Vencido de amor,

Magüera pastor.
De ver su presencia
Quedé cariñoso,
Quedé sin bemencia,
Quedé sin reposo,
Quedé muy cuidoso,
Vencido de amor,
Magüera pastor.

En las poesías del siglo décimosexto no faltan tampoco *letrillas* llenas de viveza y donaire, como esta de D. Diego Hurtado de Mendoza :

Esta es la justicia
Que mandan hacer
Al que por amores
Se quiso prender.
Engañó al mezquino
Mucha hermosura;
Faltó la ventura,
Sobró el desatino :
Errado el camino,
No pudo volver
El que por amores
Se quiso prender.
. . . .
Entró simple y ciego,
Mas no sin razon,
Hízose aficion
De lo que era juego;
Él encendió el fuego
En que habia de arder,
Cuando por amores
Se quiso prender.
Sufra disfavores
Hechos por antojo;
Háganse del ojo
Sus competidores;

Y los miradores
Échenlo de ver;
Que esta es la justicia
Que mandan hacer
Al que por amores
Se quiso prender.
Si acaso algun dia
Habla con su dama,
Mire ella al que ama
Y con él se ria:
De envidia y porfía
Se ha de mantener
El que por amores
Se quiso prender.
Diga su cuidado,
No sea creido;
Antes que sea oido
Sea condenado:
Quiera ser mirado,
No le quieran ver
Al que por amores
Se dejó prender.

En una coleccion M. S. de antiguas poesías castellanas, existente en la Biblioteca Real de Paris, he hallado cuatro de este género, sumamente lindas, y que no recuerdo haber visto en ninguna de las varias colecciones impresas que he consultado para esta obra:

CANTARCILLO.

En la peña y sobre la peña
Duerme la Niña y sueña.
La Niña que amor avia
De amores se trasportaba,
Con su amigo se soñaba,
Soñaba, mas no dormia:
Que la Niña enamorada

Y en la peña
No duerme si amores sueña.
El corazon se le altera
Con el sueño que se vió;
Si no vió lo que soñó,
Soñó lo que ver quisiera:
Hace representacion
En la peña
De todo el sueño que sueña.
Sueños son que, Amor, envias
A los que trahes desvelados;
Pagas despiertos cuidados
Con fingidas alegrías:
Quien muere de hambre los dias,
Las noches manjares sueña
Suso en la peña.

CANTARCILLO.

De los tus amores,
Carillo, no fies;
Cata que no llores
Lo que agora ries.
¿No miras la luna,
Carillo, mengüarse;
Y amor y fortuna
Que suelen mudarse?
Si puede pasarse,
Del bien no te fies;
Cata que no llores
Lo que agora ries.
Pues guárdate, mozo,
No estés tan ufano;
No quedes en vano,
Y el gozo en el pozo:
Que Amor no es piadoso;
Tú dél no te fies;

Cata que no llores
Lo que agora ries.
No siempre es de dia,
Ni siempre hace escuro,
Ni el bien de alegría,
Carillo, es seguro:
Que Amor es perjuro;
Tras él no te guies:
Cata que no llores
Lo que agora ries.

CANTARCILLO.

Las tierras corrí,
Los mares pasé:
Ventura busqué;
No la hay para mí.
Todos cuantos ví
Salen con ventura;
Para mí ninguna.
Ventura buscaba,
Fortuna tenia;
Razon la pedia,
Amor la negaba;
Mi fe firme estaba,
Mas no mi ventura;
Pues no veo ninguna.
La pena sufria
Por mi pasatiempo;
Pensaba que un tiempo
Tras otro venia:
La ventura mia
Trocóse en fortuna;
Para mí ninguna.

VILLANCICO.

Pastores, herido vengo
De un mal que no tiene cura;

Pues ſe ha de sanar ventura,
Y no la tengo.
¿Qué remedio, qué favor
Podrá valerme, pastores;
Pues que yo muero de amor
Y me matan disfavores?
Esta pena que sostengo
Mas mal que muerte asigura;
Pues la ha de sanar ventura,
Y no la tengo.
Pastores, el mal que siento
No le causa la herida;
Pues aunque cueste la vida,
Es barato su tormento:
Que la pena con que vengo
Es ver que de mi locura
Es el remedio ventura;
Y no la tengo.

Cabalmente en el siglo decimoséptimo, tan aciago para nuestra literatura, florecieron Villegas y Góngora, los dos ingenios tal vez que ha poseido España mas acomodados para estas leves composiciones y otras semejantes: el primero mostró en algunas de sus *cantilenas* un pincel tan ligero, como se nota en la siguiente·

Aquellos dos verdugos
De las flores y pechos,
El Amor y la abeja
A un rosal concurrieron:
Lleva armado el muchacho
De saetas el cuello,
Y la bestia su pico
De aguijones de hierro.
Ella va susurrando,
Caracoles haciendo;
Y él criando mil risas

Y cantando mil versos.
Pero dieron venganza
Luego á flores y pechos,
Ella muerta quedando,
Y él herido volviendo.

Góngora ofrece tambien en sus *romances cortos y letrillas* modelos bellísimos por su gracia y soltura:

La mas bella niña
De nuestro lugar,
Hoy viuda y sola,
Y ayer por casar,
Viendo que sus ojos
A la guerra van,
A su madre dice,
Que escucha su mal:
Dejadme llorar
Orillas del mar.
Pues me disteis, madre,
En tan tierna edad
Tan corto el placer,
Tan largo el pesar;
Y me cautivastes
De quien hoy se va
Y lleva las llaves
De mi libertad,
Dejadme llorar
Orillas del mar.
. . . .
Dulce madre mia,
¿Quién no llorará,
Aunque tenga el pecho
Como un pedernal,
Y no dará voces
Viendo marchitar
Los mas verdes años

De mi mocedad?
Dejadme llorar
Orillas del mar.
Váyanse las noches,
Pues ido se han
Los ojos que hacian
Los mios velar;
Váyanse y no vean
Tanta soledad,
Despues que en mi lecho
Sobra la mitad:
Dejadme llorar
Orillas del mar.

Lejos de desdeñarlos, la *letrilla* admite como propios los pensamientos mas sencillos. Un amante ve venir á su querida, y canta entusiasmado:

Fertiliza tu vega,
Dichoso Tórmes,
Porque viene mi niña
Cogiendo flores.
De la fértil vega
Y el estéril bosque
Los vecinos campos
Maticen y broten
Lirios y claveles
De varios colores;
Porque viene mi niña
Cogiendo flores.
. . . .
El Céfiro blando
Sus yerbas retoce,
Y en las frescas ramas
Claros ruiseñores
Saluden al dia
Con sus dulces voces;

Porque viene mi niña
Cogiendo flores.

Despues de la extravagancia de nuestros *cultos*, nos parece que respiramos al oir á Cadalso llevar la *letrilla* á este punto de sencillez:

De este modo ponderaba
Un inocente pastor
A la ninfa á quien amaba
La eficacia de su amor:
¿Ves cuantas flores al prado
La primavera prestó?
Pues mira, dueño adorado,
Mas veces te quiero yo.
¿Ves cuanta arena dorada
Tajo en sus aguas llevó?
Pues mira, Filis amada,
Mas veces te quiero yo.
¿Ves al salir de la Aurora
Cuanta avecilla cantó?
Pues mira, hermosa pastora,
Mas veces te quiero yo.
¿Ves la nieve derretida
Cuanto arroyuelo formó?
Pues mira, bien de mi vida,
Mas veces te quiero yo.
¿Ves cuanta abeja industriosa
De esa colmena salió?
Pues mira, ingrata y hermosa,
Mas veces te quiero yo.
¿Ves cuantas gracias la mano
De las deidades te dió?
Pues mira, dueño tirano,
Mas veces te quiero yo.

En algunas letrillas de D. José Iglesias se nota con gusto cierta malicia inocente, si cabe decirse asi, que

aumenta la gracia de estas composiciones, sin menoscabar su nativa sencillez:

Dos tórtolas tiernas
Que Alexi en un nido
Se encontró á la aurora,
Me regaló fino.
De miel una orzuela
Yo en pago le envio,
Y mas si tuviera
Presentes mas ricos;
Que el panal mas dulce
Para el gusto mio
Solo es ver el rostro
De mi pastorcillo:
Y mas cuando ufano
Me da un canastillo
De frescas manzanas,
Llenas de rocío.
Luego que en mis brazos
Ve que lo he cogido,
Se rie y me dice.....
Mas no, no lo digo.

OTRA.

Mañanita alegre
Del señor San Juan
Al pie de la fuente
Del rojo arenal,
Con un liston verde,
Que eché por sedal,
Y un alfiler corvo
Me puse á pescar.
Llegóse al estanque
Mi tierno zagal,
Y en estas palabras
Me empezó á burlar:

« Cruel pastorcilla,
¿Dónde pez habrá
Que á tan dulce muerte
No quiera llegar? »
Yo así de él, y dije :
« ¿Tú tambien querrás?
Y este pececillo
No, no se me irá. »

Melendez mostró tambien fino talento en esta clase de composicion : difícil es, por ejemplo, expresar la lucha que sufre un *amante tímido* con tanta sencillez y verdad como lo hizo aquel poeta en la siguiente *letrilla* :

Si quiero atreverme,
No sé qué decir.
En la aguda pena
Que me hace sufrir
El niño vendado
Desde que te ví,
Mil veces, zagala,
Te voy á pedir
Remedio ; mas luego
Que llego ante tí,
Si quiero atreverme,
No sé qué decir.
Las voces me faltan ;
Y mi frenesí
Con débiles ayes
Las piensa suplir :
Pero el Dios aleve
Se burla de mí ;
Pues cuando mas ciego
Voy el labio á abrir,
Si quiero atreverme,
No sé qué decir.

Entonces sus fuegos
Empieza á sentir
Tan vivos el alma,
Que pienso morir:
Procuro dar voces,
Llorar y gemir;
Empero si anhelo
Mi afan descubrir,
Si quiero atreverme,
No sé qué decir.
¡Ah! si tú, zagala,
Pudieras oir
Mis tiernos suspiros,
Yo fuera feliz.
Yo, Filis, lo fuera;
Mas ¡triste de mí!
Que empiezo á quejarme
Mil veces; y al fin
Si quiero atreverme,
No sé qué decir.

Nuestros poetas han manejado tambien con mucho éxito la *letrilla satírica*, cuyo solo nombre indica cuales sean sus condiciones esenciales: viveza y facilidad por una parte, y malicia y agudeza por otra. Góngora y Quevedo lucieron mucho en estas composiciones, á que los inclinaba su festivo ingenio; y á últimos del pasado siglo imitó felizmente al segundo D. José Iglesias, que si bien no estaba dotado de las dotes sobresalientes de su modelo, nació en una época en que le fue fácil no incurrir en sus mas notables defectos.

En Quevedo era tan natural el chiste, que no necesitaba para derramarlo sino dejar correr la pluma:

Que no tenga por molesto

En Doña Luisa Don Juan
Ver que á puro soliman
Traiga medio turco el gesto;
Porque piensa que con esto
Ha de agradar á la gente:
¡Mal haya quien lo consiente!
Que adore á Belisa un bruto,
Y que ella olvide sus leyes,
Sino es cual la de los reyes
Adoracion con tributo;
Que á todos les venda el fruto,
Cuya flor llevó el ausente:
¡Mal haya quien lo consiente!
Y que la viuda enlutada
Les jure á todos por cierto
Que de miedo de su muerto
Siempre duerme acompañada;
Que de noche esté abrazada
Por esto de algun valiente:
¡Mal haya quien lo consiente!...

Y cuando trate de ponderar lo que puede el interes, lo hará con esta novedad y gracejo:

Poderoso caballero
Es Don dinero.
Madre, yo al oro me humillo,
Él es mi amante y mi amado;
Pues de puro enamorado,
De continuo anda amarillo:
Que pues doblon ó sencillo
Hace todo cuanto quiero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.
Es galan y es como un oro,
Tiene quebrado el color,
Persona de gran valor,

Tan cristiano como moro :
Pues que da y quita el decoro,
Y quebranta cualquier fuero ,
Poderoso caballero
Es Don dinero.
  Nunca vi damas ingratas
A su gusto y aficion,
Que á las caras de un doblon
Hacen las caras baratas ;
Y pues les hace bravatas
Desde una bolsa de cuero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.

El ingenio de Góngora, fácil, libre y mordaz, se brindaba de buen grado á esta clase de composiciones, en que se aventajó mucho :

  Que esté la bella casada
Bien vestida y mal celada ,
Bien puede ser ;
  Mas que el bueno del marido
No sepa quien dió el vestido,
No puede ser.
  Que anochezca cano el viejo
Y que amanezca bermejo ,
Bien puede ser ;
  Mas que á creer nos estreche
Que es milagro y no escabeche,
No puede ser.
  Que la del color quebrado
Culpe al barro colorado ,
Bien puede ser;
  Mas que no entendamos todos
Que aquestos barros son lodos,
No puede ser.
  Que sea médico mas grave

Quien mas aforismos sabe,
Bien puede ser;
  Mas que no sea mas experto
El que mas hubiere muerto
No puede ser.
  Que se emplee el que es discreto
En hacer un buen soneto,
Bien puede ser;
  Mas que un menguado no sea
El que en hacer dos se emplea,
No puede ser;
  Que junte un rico avariento
Los doblones ciento á ciento,
Bien puede ser;
  Mas que el sucesor gentil
No los gaste mil á mil,
No puede ser.

Para probar cuán difícil sea igualar á Góngora en soltura y ligereza, insertamos la siguiente letrilla:

  Da bienes fortuna
Que no estan escritos;
Cuando pitos flautas,
Cuando flautas pitos.
  ¡ Qué diversas sendas
Se suelen seguir
En el repartir
Las honras y haciendas!
A unos da encomiendas,
A otros sambenitos:
Cuando pitos flautas, etc.
  A veces despoja
De choza y apero
Al mayor cabrero;
Y á quien se le antoja
La cabra mas coja

Parió dos cabritos:
Cuando pitos flautas, etc.
Porque en una aldea
Un pobre mancebo
Hurtó solo un huevo,
Al sol bambonea;
Y otro se pasea
Con cien mil delitos:
Cuando pitos flautas,
Cuando flautas pitos.

13. El *Romance* es en realidad la poesía nacional de España: asuntos, pensamientos, imágenes, versificacion, todo es original, todo propio, nada tomado de antiguos ni de modernos. En esta especie de composicion poseemos una riqueza inmensa, que no han llegado á agotar tantas colecciones de varias clases como se han publicado dentro y fuera del reino: no dudando aconsejar á los jóvenes que en ella deben estudiar la índole peculiar de nuestra poesía, y aprender sobre todo á exponer con sencillez pensamientos originales. La flexibilidad de esa composicion la hace tan varia, que ha servido para cantar mil asuntos diferentes; al paso que su cadencia, igualmente fácil que grata, ha logrado que el pueblo la prefiera para sus cantares. Asi es que el *romance* es propiamente la poesía lírica de los Españoles, y la que ha servido para conservar por medio de la tradicion vocal la memoria de hechos ilustres; siendo los *romances* mas antiguos los *históricos*, como los del Cid, los de Bernardo del Carpio y otros de igual clase, alusivos, por decirlo asi, á nuestros *siglos heróicos*. Despues en la época del galanteo cundió el gusto de los *romances moriscos*, en que se nota me-

nos nervio é interes, pero mas gala y lozanía; hasta que al fin, cansados los poetas de tomar ese disfraz tan hermoso para cantar amores y guerras, prefirieron dedicarse á los *romances pastoriles.* No sé si esa clase de composicion ganó con ello suavidad y dulzura; pero de cierto perdió originalidad y vigor, exponiéndose á desfallecer luego lánguida y descolorida, como ya se echa de ver en las composiciones del Príncipe de Esquilache, último escritor en que se perciben restos de la riqueza que ostentó el *romance* en el siglo decimoséptimo.

Por no dejar nada en que no se ensayase esta poesía, la acomodaron sin esfuerzo algunos poetas al tono de la burla, componiendo *romances jocosos;* como lo practicaron Góngora y Quevedo, haciendo gala juntamente de chiste en los pensamientos y de facilidad en la expresion.

Presentaré algunas muestras de las cuatro clases de *romance* que he indicado, para que pueda formarse juicio de cada una de ellas.

ROMANCE HISTÓRICO.

Desafío del Cid.

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pro
Facer denuesto á un fidalgo,
Que es tenudo mas que vos.
Non los fuertes barraganes
Del vueso ardid tan feroz
Prueban con homes ancianos
El su juvenil furor.
Non son buenas fechorías
Que los homes de Leon
Fieran en el rostro á un viejo,

Y no el pecho á un infanzon.
Cuidárais que era mi padre
De Lain Calvo sucesor,
Y que no sufren los tuertos
Los que han de buenos blason.
¿ Mas cómo vos atrevísteis
A un home, que solo Dios,
Siendo yo su fijo, puede
Facer aquesto, otro non?
La su noble faz ñublasteis
Con nube de deshonor,
Mas yo desfaré la niebla;
Que es mi fuerza la del sol.
Que la sangre dispercude
Mancha que finca en la honor,
Y ha de ser, si bien me lembro,
Con sangre del malhechor.
La vuesa, Conde tirano,
Lo será; pues su furor
Os movió á desaguisado
Privándovos de razon.
Mano en mi padre pusísteis,
Delante el Rey con furor;
Cuidá que lo denodasteis,
Y que soy su fijo yo.
Mal fecho ficisteis, Conde,
Yo vos reto de traidor,
Y catad si vos atiendo;
Si me causareis pavor.
Diego Lainez me fizo
Bien cendrado en su crisol,
Yo probaré en vos mis fuerzas
Y en vuesa mala intencion.
Non vos valdrá el ardimiento
De mañero lidiador,
Pues para me combatir
Traigo mi espada y troton.

Aquesto al Conde Lozano
Dixo el buen Cid Campeador,
Que despues por sus fazañas
Este nombre mereció.
Dióle la muerte y vengóse;
La cabeza le cortó;
Y con ella ante su padre
Contento se afinojó.

ROMANCE MORISCO.

Desafío de Tarfe.

Si tienes el corazon,
Zayde, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras;
Si en la Vega escaramuzas,
Como entre las damas hablas,
Y en el caballo revuelves
El cuerpo, como en las zambras;
Si el aire de los bohordos
Tienes en jugar la lanza,
Y como danzas la toca,
Con la cimitarra danzas;
Si eres tan diestro en la guerra
Como en pasear la plaza,
Y como á fiestas te aplicas,
Te aplicas á las batallas;
Si como el galan ornato,
Usas la lucida malla,
Y oyes el son de la trompa,
Como el son de la dulzaina;
Si como en el regocijo
Tiras gallardo las cañas,
En el campo al enemigo
Le atropellas y maltratas;
Si respondes en presencia,
Como en ausencia te alabas;

Sal á ver si te defiendes
Como en el Alhambra agravias:
Y si no osas salir solo,
Como lo está el que te aguarda,
Algunos de tus amigos
Para que te ayuden saca.
Que los buenos caballeros
No en palacio ni entre damas
Se aprovechan de la lengua,
Que es donde las manos callan;
Pero aqui que hablan las manos,
Ven, y verás como habla
El que delante del Rey
Por su respeto callaba.
Esto el moro Tarfe escribe
Con tanta cólera y rabia,
Que donde pone la pluma,
El delgado papel rasga.
Y llamando á un page suyo,
Le dijo: « vete al Alhambra,
Y en secreto al moro Zayde
Dá de mi parte esta carta;
Y dirásle que le espero
Donde las corrientes aguas
Del cristalino Genil
Al Generalife bañan. »

ROMANCE PASTORIL.

El tronco de ovas vestido
De un álamo verde y blanco
Entre espadañas y juncos
Bañaba el agua del Tajo,
Y las puntas de su altura
Del ardiente sol los rayos,
Y todo el árbol dos vides
Entre racimos y lazos.
Al son del agua y las ramas

Heria el Céfiro manso
En las plateadas hojas
Tronco, punta, vides y árbol.
Este con llorosos ojos
Mirando estaba Belardo,
Por que fue un tiempo su gloria,
Como ahora es su cuidado.
Vió de dos tórtolas bellas
Tejido un nido en lo alto,
Y que con arrullos roncos
Los picos se estan besando.
Tomó una piedra el pastor,
Y esparció en el aire vano
Ramas, tórtolas y nido,
Diciendo alegre y ufano:
« Dejad la dulce acogida;
Que la que el amor me dió
Envidia me la quitó,
Y envidia os quita la vida.
Piérdase vuestra amistad,
Pues que se perdió la mia;
Que no ha de haber compañía,
Donde está mi soledad. »
Esto diciendo el pastor,
Desde el tronco está mirando
A donde irán á parar
Los amantes desdichados.
Y vió que en un verde pino
Otra vez se estan besando;
Admiróse y prosiguió,
Olvidado de su llanto:
« Voluntades que avasallas,
Amor, con tu fuerza y arte;
¿ Quién habrá que las aparte,
Si apartallas es juntallas?
Pues que del nido os eché,
Y ya teneis compañía,

Quiero esperar que algun dia
Con Filis me juntaré. »

ROMANCE JOCOSO.

La Vieja Rebuscona.

Una incrédula de años,
De las que niegan el *fué*,
Y al limbo dan tragantonas
Callando el Matusalen,
De las que detras del moño
Han procurado esconder,
Sino el agua del bautismo,
Las edades de la fe,
Buscaba en los muladares
Los abuelos del papel;
No quise decir andrajos
Porque no se afrente el leer.
Fue pues muy contemplativa
La vejezuela esta vez,
Y quedóse asi elevada
En un trapajo de bien:
Tarazon de cuello era,
De aquellos que solian ser
Mas azules que los cielos,
Mas entonados que juez.
Y bamboleando un diente,
Volatin de la vejez,
Dijo con la voz sin huesos,
Y remedando el sorber:
« Lo que ayer era estropajo,
Que desechó la sarten,
Hoy pliego manda dos mundos
Y está amenazando tres.

. . . .

Buen andrajo, cuando seas,
Pues que todo puede ser,
O provision ó decreto

O letra de Genoves;
Acuérdate que en tu busca
Con este palo soez
Te saqué de la basura
Para tornarte á nacer.»
En esto haciendo cosquillas
Al muladar con el pie,
Llamada de la vislumbre
Y asustando el interes,
Si es diamante, no es diamante,
Sacó envuelto en un cordel
Un casquillo de un espejo,
Perdido por hacer bien.
Miróse la viejecilla
Prendiéndose un alfiler,
Y vió su orejon con tocas
Donde buscó un Aranjuez:
Dos cabos de ojos gastados,
Con caducas por niñez,
Y á boca de noche un diente,
Cerca ya de oscurecer,
Mas que cabellos arrugas
En su cáscara de nuez,
Pinzas por nariz, y barba
Con que el hablar es morder.
Y arrojándole en el suelo,
Dijo con rostro cruel:
« Bien supo lo que se hizo
Quien te echó donde te ves.»
Señoras, si aquesto propio
Os llegare á suceder,
Arrojar la cara importa;
Que el espejo no hay porqué.

Despues de ver como se presta el *Romance* á tan varios asuntos, no parecerá mal oir el parecer del famoso Lope de Vega, cuando en uno de sus prólo-

gos se expresaba con este entusiasmo, hablando de los *romances:* « Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; pero yo no lo siento asi: antes bien los hallo capaces, no solo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave accion de numeroso poema; y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimacion. Los versos sueltos italianos imitaron á los heróicos latinos; y los españoles en estos, dándoles mas la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima.»

14. La *Cancion*, cual su propio nombre denota, es una poesía que se supone destinada á la música; y de esa circunstancia se derivan sus reglas peculiares: el menor discurso ó raciocinio, todo lo que descubra esfuerzo, cuanto anuncie tibieza ó flojedad, se opone manifiestamente á su propia naturaleza. Un poeta no canta sino entusiasmado; y el entusiasmo se manifiesta en el fuego de los sentimientos, en la viveza de las imágenes, en la energía de las expresiones. Asi es que la *cancion* debe valerse del lenguaje animado de las pasiones y pintar vivamente los objetos: un momento de frialdad ó de lentitud basta para destruir su deleite.

Cuando Garcilaso escogió por argumento de su malhadada *cancion* la lucha de la razon y del deseo, se expuso gravemente á dar contra un escollo, engolfándose mucho en la moral y en la metafísica, de donde á duras penas pudiera salir sin descubrir en su composicion afectacion y frialdad. No manifiesta por cierto tener que luchar mucho con el

ímpetu de su pasion el que describe asi sus pasos:

No vine por mis pies á tantos daños;
Fuerza de mis destinos me trujeron,
Y á la que me atormenta me entregaron:
Mi razon y jüicio bien creyeron
Guardarme, como en los pasados años
De otros graves peligros me guardaron.
Mas cuando los pasados compararon
Con los que venir vieron, no sabian
Lo que hacer de sí ni do meterse;
Que luego empezó á verse
La fuerza y el rigor con que venian.
Mas de pura vergüenza constreñida,
Con tardo paso y corazon medroso
Al fin ya mi razon salió al camino:
Cuanto era el enemigo mas vecino,
Tanto mas el recelo temeroso
Le mostraba el peligro de su vida:
Pensar en el temor de ser vencida
La sangre alguna vez le calentaba;
Mas el mismo temor se la enfriaba.

A la frialdad unió alguna vez el poeta una bajeza indigna de cualquiera poesía, y mucho mas de una tan esmerada cual debe serlo la *cancion :*

Còrríme gravemente, que una cosa
Tan sin razon hubiese asi pasado:
Luego siguió el dolor al corrimiento
De ver mi reino en manos de quien cuento
Que me da vida y muerte cada dia,
Y es la mas moderada tiranía.

Ni se libertó tampoco Garcilaso de los pensamientos sutiles y alambicados, que tanto desdicen del tono vehemente de la *cancion* :

De los cabellos de oro fue tejida

La red que fabricó mi sentimiento,
Do mi razon revuelta y enredada
Con gran vergüenza suya y corrimiento,
Sujeta al apetito y sometida
En público adulterio fue tomada,
Del cielo y de la tierra contemplada.

En esta composicion de Garcilaso me parece ver á un doctor, que discurre y argumenta cual pudiera hacerlo en un aula; pero no descubro cuadros vivos y animados, capaces de servir de modelo á un pintor, como algunos de los que contiene la célebre *cancion* de Mira de Améscua:

Ufano, alegre, altivo, enamorado,
Rompiendo el aire el pardo jilguerillo,
Se sentó en los pimpollos de una haya;
Y con su pico de marfil nevado
De su pêchuelo blanco y amarillo
La pluma concertó pajiza y baya;
Y zeloso se ensaya
A discantar en alto contrapunto
Sus zelos y amor junto;
Y al ramillo y al prado y á las flores
Libre y ufano cuenta sus amores.
Mas ¡ay! que en este estado
El cazador cruel, de astucia armado,
Escondido le acecha,
Y al tierno corazon aguda flecha
Tira con mano esquiva,
Y envuelto en sangre en tierra lo derriba.
¡Ay, vida mal lograda,
Retrato de mi suerte desdichada!
Rica con sus penachos y copetes,
Ufana y loca con ligero vuelo
Se remonta la garza á las estrellas;
Y puliendo sus negros martinetes,

Procura ser allá cerca del cielo
La reina sola de las aves bellas;
Y por ser ella de ellas
La que mas altanera se remonta,
Ya se encubre y trasmonta
A los ojos del lince mas atentos,
Y se contempla reina de los vientos.
Mas ¡ay! que en la alta nube
El águila la vió y al cielo sube,
Donde con pico y garra
El pecho candidísimo desgarra
Del bello airon, que quiso
Volar tan alto con tan corto aviso.
¡Ay, pájaro altanero,
Retrato de mi suerte verdadero!

Gil Polo, continuador de *la Diana* de Jorge de Montemayor, lució en sus *canciones* tanta gracia y amenidad, tanta facilidad y dulzura, que algunas pueden servir de modelo:

Cuando con mil colores divisado
Viene el verano en el ameno suelo,
El campo hermoso está, sereno el cielo,
Rico el pastor y próspero el ganado:
Filomena por árboles floridos
Da sus gemidos;
Hay fuentes bellas,
Y en torno de ellas
Cantos suaves
De ninfas y aves;
Mas si Elvinia de allí sus ojos parte,
Habrá contino invierno en toda parte.
Cuando el helado cierzo de hermosura
Despoja yerbas, árboles y flores,
El canto dejan ya los ruiseñores,
Y queda el yermo campo sin verdura:

Mil horas son mas largas que los dias
Las noches frias;
Espesa niebla
Con la tiniebla
Oscura y triste
El aire viste;
Mas salga Elvinia al campo, y por do quiera
Renovará la alegre primavera.

La *cancion pastoril* en que representa el mismo poeta á Galatea jugando á orillas del mar (de la cual se han citado ya algunas estrofas) es una composicion tan primorosa, que no tengo noticia de ninguna otra de su clase que se le iguale. ¡Con cuánta naturalidad y viveza expresa en ella un enamorado el sentimiento que le anima!

Ninfa hermosa, no te vea
Jugar con el mar horrendo;
Y aunque mas placer te sea,
Huye del mar, Galatea,
Como estás de Licio huyendo.
Deja ahora de jugar,
Que me es dolor importuno;
No me hagas mas penar,
Que en verte cerca del mar
Tengo zelos de Neptuno.
Deja la seca ribera,
Do está el alga infructuosa;
Guarda que no salga afuera
Alguna marina fiera
Enroscada y escamosa.
Huye ya, y mira que siento
Por tí dolores sobrados;
Porque con doble tormento
Zelos me da tu contento,
Y tu peligro cuidados.

Entre las descripciones bellísimas asoma siempre el entusiasmo y la ternura del corazon:

Ven conmigo al bosque ameno
Y al apacible sombrío,
De olorosas flores lleno,
Do en el dia mas sereno
No es enojoso el estío.
Si el agua te es placentera,
Hay alli fuente tan bella,
Que para ser la primera
Entre todas, solo espera
Que tú te laves en ella.

Mas un amante se olvida de sí mismo cuando ve en riesgo á su querida, y redobla sus instancias para apartarla del peligro:

Mas desprecia cuánto quieras
A tu pastor, Galatea;
Solo que en estas riberas
Cerca de las ondas fieras
Con mis ojos no te vea.
¿Qué pensamiento mejor
Orilla el mar puede hallarse
Que escuchar el ruiseñor,
Coger la olorosa flor,
Y en agua clara lavarse?
¡Pluguiera á Dios que gozaras
De nuestro campo y ribera;
Y porque mas lo preciaras,
Ojalá tú lo probaras
Antes que yo lo dijera!

Esta *cancion* acaba con la misma gracia que brilla en toda ella:

Licio mucho mas le hablara,
Y tenia mas que hablalle,

Si ella no se lo estorbara;
Que con desdeñosa cara
Al triste dice que calle.
Volvió á sus juegos la fiera,
Y á sus llantos el pastor;
Y de la misma manera
Ella queda en la ribera
Y él en su mismo dolor.

La voz de este ameno poeta, igualmente apacible que clara y sonora, era la mas á propósito para esta clase de composiciones: no cabe quejarse de la tiranía del amor ó celebrar sus encantos con acento mas apasionado y suave que el que empleó Gil Polo en otra *cancion*: de este modo se lamenta en ella un pastor desgraciado:

Las mansas ovejuelas van huyendo
Los carniceros lobos, que pretenden
Sus carnes engordar con pasto ageno;
Las benignas palomas se defienden
Y se recogen todas en oyendo
El bravo son del espantoso trueno;
El bosque y prado ameno,
Si el cielo el agua clara no le envia,
La pide á gran porfía;
Y á su contrario cada cual resiste:
Solo el amante triste
Sufre su furia y ásperas hazañas,
Y deja que deshaga sus entrañas.

El pastor feliz contesta de esta suerte, enagenado de gozo y entusiasmo:

No presumais, pastores, de gozaros
Con cantos, flores, rios, primaveras;
Si no está el pecho blando y amoroso,
¿A quién cantais canciones placenteras?

¿A qué sirve de flores coronaros?
¿Cómo os agrada el rio caudaloso
Ni el tiempo deleitoso?
Yo á mi pastora canto mis amores,
Y le presento flores,
Y asentado par de ella en la ribera
Gozo la primavera:
Y pues son tus dulzuras tan extrañas,
Benigno Amor, no dejes mis entrañas.

Casi superfluo parecerá advertir que una versificacion que se supone destinada al canto, debe ser mas limada y sonora, mas fluida y apacible que ninguna otra; el mas leve descuido se reputa en ella gravísima falta.

15. El *Epigrama*, parto exclusivo del ingenio, tiene por divisa la brevedad y la agudeza: ha de nacer, por decirlo asi, espontáneamente y en un instante, como algunas flores del campo.

Los Griegos tomaban la voz *epigrama* en una acepcion mas extensa que nosotros, como se echa de ver no solo por el significado riguroso de la palabra misma, sino por las muestras que nos han dejado: entre ellas hay algunos *epigramas* notables por lo ingenioso del pensamiento y la sencillez de la expresion; tal es, á mi ver, el siguiente, cuyo sentido he procurado conservar:

INSCRIPCION
Sobre una estatua de Niobe.

Por la celeste venganza
Quedé en mármol convertida;
Mas el arte tanto alcanza
Que en el mármol me da vida.

De los Latinos tenemos la coleccion completa de

Marcial, sobradamente copiosa para que sea toda ella escogida; pero que es tal vez el mas rico tesoro en este género, aunque haya confirmado la posteridad el juicio que de su obra formó el mismo poeta: hay en ella muchos *epigramas* malos, algunos medianos, y otros buenos.

España puede lisonjearse, no solo de haber dado el ser al mencionado poeta latino, sino de haber ostentado en todas épocas el ingenio vivo y agudo de sus naturales, muy apto para esta clase de composicion; en la cual se distinguieron mucho, entre los antiguos poetas, Baltasar de Alcázar y Salvador Polo de Medina, y entre los modernos, el erudito Don Juan de Iriarte y el ameno D. José Iglesias. Estos son tal vez los que han compuesto en castellano mayor número de *epigramas;* pero otros poetas han sembrado muchos en sus obras, y no pocos llenos de agudeza y gracia. Para dar alguna idea de esta composicion, se insertan á continuacion varias muestras:

Cavando un sepulcro un hombre,
Sacó largo, corvo y grueso,
Entre otros muchos un hueso
Que *cuerno* tiene por nombre:
Volvióle al sepulcro al punto;
Y viéndolo un cortesano,
Dijo: « bien haceis, hermano,
Que es hueso de ese difunto. »

Polo de Medina.

EPITAFIO DE UN VALENTON.

Rendí, rompí, derribé,
Rajé, deshice, prendí,
Desafié, desmentí,

Vencí, acuchillé, maté.
Fuí tan bravo, que me alabo
En la misma sepultura;
Matóme una calentura:
¿ Cuál de los dos es mas bravo?

Lope de Vega.

LAS TOSES.

Cuatro dientes te quedaron,
Si bien me acuerdo; mas dos,
Elia, de una tos volaron,
Los otros dos de otra tos:
Seguramente toser
Puedes ya todos los dias;
Pues no tiene en tus encías
La tercera tos que hacer.

De Marcial, traducido por Bartolomé de Argensola.

Mostróme Ines por retrato
De su belleza los pies;
Yo le dije: « eso es, Ines,
Buscar cinco pies al gato: »
Rióse; y como eran bellos,
Y ella por extremo bella,
Arremetí por cogella,
Y escapóseme por ellos.

Baltasar de Alcázar.

EPITAFIO.

Solo murió de constante
La que está bajo esta losa:
Acércate, caminante;
Pues no murió tal amante
De enfermedad contagiosa.

Don José Cadalso.

A la boda de Venus con Vulcano.

Venus alegre y mocita;
Vulcano viejo y zeloso;
Marte amigo del esposo....
¡Ay, qué boda tan bonita!

Del mismo autor.

EPITAFIO.

A un ignorante que dejó una copiosa librería.

De libros un gran caudal
Aqui un ético dejó:
No temais comprarles, no;
Que no se les pegó el mal.

Don Juan de Iriarte.

LA VISION.

Por cierto barrio pasaba
Noche estiva; y á una reja
Miré acaso y vi á una vieja
Que las pulgas se miraba:
Juzguéla infernal dragon,
Di un grito y le hice la cruz;
Y apagando ella la luz,
Despareció la vision.

Don José Iglesias.

Dice la calva María
Que es suyo propio el cabello:
Y dice bien; que de balde
No se le da el peluquero.

Don Leon de Arroyal.

EPITAFIO.

Aqui Fray Diego reposa:
Y jamas hizo otra cosa.

Don Pablo Jérica.

16. A primera vista parece tan fácil el *Madrigal*, que cualquier versificador se aventura á lucir en él su talento: asi es que en pocos géneros de composicion se hallan comunmente pensamientos mas insulsos, cuando no sean ridículos. Requiere tanto tino reunir en brevísimo espacio las prendas que el *madrigal* requiere, que son muy pocos los que pueden citarse en que esté expresado un pensamiento ingenioso con la delicadeza y sencillez que se admira en el siguiente de Gutierre de Cetina:

Ojos claros serenos,
Si de dulce mirar sois celebrados,
¿Porqué si me mirais, mirais airados?
Si cuanto mas piadosos
Mas bellos pareceis á quien os mira,
¿Porqué á mí solo me mirais con ira?
Ojos claros serenos,
Ya que asi me mirais, miradme al menos.

Este otro madrigal de Luis Martin es tan lindo y delicado que parece un cuadro de miniatura:

Yba cogiendo flores
Y guardando en la falda
Mi ninfa para hacer una guirnalda;
Mas primero las toca
A los rosados labios de su boca,
Y les da de su aliento los olores.
Y estaba (por su bien) entre una rosa
Una abeja escondida,
Su dulce humor hurtando;
Y como en la hermosa
Flor de los labios se halló, atrevida
La picó, sacó miel, fuese volando.

17. Boileau pondera hasta tal punto la dificultad

del *Soneto*, que pretende que uno solo, como esté libre de defectos, vale tanto como un largo poema; y aunque esta opinion no deje de parecerme extremada, creo que tuvo mucha razon en decir que Apolo inventó por capricho el *soneto* para mortificar á los poetas. Es tan difícil, en efecto, que el pensamiento salga como vaciado en un molde sin que falte ni sobre nada, que corra sin detenerse, adelantando siempre y concluyendo precisamente en el término fatal; que no encierre la composicion ni un verso flojo ni una circunstancia inútil ni una palabra ociosa; que no es extraño que entre millares de *sonetos* solo se hallen poquísimos que se acerquen á la perfeccion, y aun menos que lleguen á ella.

Los *sonetos* castellanos mas antiguos que creo existan son los que compuso el marques de Santillana antes de mediar el siglo décimoquinto; pero quedó luego tan en desuso esta especie de versificacion, que aun á principios del siguiente siglo hallamos que un poeta del mérito de Torres Naharro compuso *sonetos* en lengua italiana, pero no en española; y si despues de él hizo algunos Cristobal de Castillejo, fue burlándose de los que intentaban introducir la versificacion que él llamaba extrangera. Mas una vez extendido el uso del endecasílabo, con las varias combinaciones usadas por los Italianos, empezó á cundir en nuestros poetas la manía de componer *sonetos;* y de entonces acá no ha cesado nunca, contándose en nuestro Parnaso crecido número de esas composiciones, pocas de gran mérito, bastantes medianas, y las demas despreciables. Aun entre los *sonetos* que se citan comunmente como escogidos, hay tal vez algunos que creo han sido juzgados con menos severidad de la

que exige esta clase de composicion. No faltan bellezas al siguiente de Garcilaso:

Gracias al cielo doy que ya del cuello
Del todo el grave yugo he sacudido,
Y que del viento el mar embravecido
Veré desde la tierra sin temello:
Veré colgada de un sutil cabello
La vida del amante embebecido
En su error, y en su engaño adormecido
Sordo á las voces que le avisan dello.
Alegraráme el mal de los mortales;
Mas no es mi corazon tan inhumano
En aqueste mi error, como parece;
Porque yo huelgo como huelga el sano,
No de ver á los otros en los males,
Sino de ver que dellos él carece.

Nótese, entre otros lunares, el mal efecto que produce el verso débil y prosáico con que concluye el soneto; siendo asi que cabalmente al final debiera lucir mayor vigor en el pensamiento y en la expresion, para producir vibracion mas fuerte en el ánimo, asi como se procura con los últimos acentos de la música.

No cabe pensamiento mas original é ingenioso que el que encerró en un soneto Lupercio Leonardo de Argensola, suponiendo que le reconvenian sus amigos porque amaba á una muger que se pintaba el rostro:

Yo os quiero confesar, don Juan, primero
Que aquel blanco y carmin de doña Elvira
No tiene de ella mas, si bien se mira,
Que el haberle costado su dinero:
Pero tambien que me confieses quiero
Que es tanta la beldad de su mentira,

Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.
¿ Mas que mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal ; pues que sabemos
Que nos engaña asi naturaleza ?
Porque ese cielo azul que todos vemos,
Ni es cielo ni es azul : ¡ lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!

En este *soneto* la falta no está en la expresion innoble ni en la incuria de la versificacion; sino en el pensamiento último, que ni siquiera parece inútil, sino manifiestamente opuesto al fin que se propuso el poeta. Si este intentaba probar que la apariencia que agrada vale tanto como la verdad misma, valiéndose en su apoyo de la inimitable comparacion del cielo, no pudo sin destruir su misma obra lamentarse luego de que no fuese verdad una cosa tan bella. Lejos de acabar con esa inoportuna reflexion, debiera (si es que yo no me engaño) concluir con un pensamiento absolutamente contrario, como este ú otro semejante:

Porqué ese cielo azul que todos vemos,
Ni es cielo ni es azul: ¿y es menos grande
Por no ser realidad tanta belleza?

El siguiente soneto de Lope de Vega seria bellísimo, si no lo desluciera el descanso inútil del paréntesis, que consume casi dos versos para expresar con afectacion una sola circunstancia:

Daba sustento á un pajarillo un dia
Lucinda; y por los hierros del portillo
Fuésele de la jaula el pajarillo
Al libre viento en que vivir solia:
Con un suspiro á la ocasion tardía

Tendió la mano, y no pudiendo asillo,
Dijo (y de sus mejillas amarillo
Volvió el clavel que entre su nieve ardia):
« ¿A dónde vas por despreciar el nido
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora? »
Oyólo el pajarillo enternecido,
Y á la antigua prision volvió las alas:
Que tanto puede una muger que llora.

El siguiente soneto del citado Argensola puede presentarse como dechado, por la energía de los pensamientos, por la viveza de las imágenes y lo selecto de la diccion; apenas me atrevo á decir que me disgusta la última palabra, porque siento que un soneto tan bello concluya con un epíteto:

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes mas mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte:
Busca de algun tirano el muro fuerte,
De jaspe las paredes, de oro el techo;
O al rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando con sudor despierte.
El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro oculto.
El otro sus riquezas descubiertas
Con falsa llave ó con violento insulto;
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

De su hermano Bartolomé de Argensola se celebra con razon el siguiente, por la gravedad del pensamiento y la dignidad de la expresion; siendo digno de elogio el arte con que el poeta, despues de exponer con energía los argumentos mas fuertes contra la

Providencia, reserva para el último verso la solucion, presentándola en un solo verso, vivo y enérgico:

« Díme, Padre comun, pues eres justo,
¿Porqué ha de permitir tu providencia,
Que arrastrando prisiones la inocencia,
Suba la fraude á tribunal augusto?
¿Quién da fuerzas al brazo que robusto
Hace á tus leyes firme resistencia?
¿Y que el celo, que mas las reverencia,
Gima á los pies del vencedor injusto?
Vemos que vibran victoriosas palmas
Manos inicas, la virtud gimiendo
Del triunfo en el injusto regocijo...»
Esto decia yo, cuando riendo
Celestial Ninfa apareció y me dijo:
«¿Ciego, es la tierra el centro de las almas?»

Muy bello por lo ingenioso del pensamiento y por la fluidez con que corre, es el siguiente de Lope de Vega:

Canta pájaro amante en la enramada
Selva á su amor, que por el verde suelo
No ha visto al cazador que con desvelo
Le está acechando, la ballesta armada:
¡Tírale, yerra, vuela; y la cansada
Voz en el pico convertida en hielo,
Vuelve y de ramo en ramo acorta el vuelo,
Por no alejarse de la prenda amada.
De esta suerte el amor canta en el nido;
Mas luego que los zelos que recela
Le tiran flechas de temor, de olvido,
Huye, teme, sospecha, inquiere, zela,
Y hasta que ve que el cazador es ido,
De pensamiento en pensamiento vuela.

Ese fecundo poeta se divertia en jugar con un pensa-

miento sin ajarlo ni deslucirlo: el mismo fondo que los anteriores presenta aun el siguiente soneto:

Cual engañado niño, que contento
Pintado pajarillo tiene atado,
Y le deja, en la cuerda confiado,
Tender lás alas por el manso viento;
Y cuando mas en esta gloria atento,
Quebrándose el cordel quedó burlado,
Siguiéndole en sus lágrimas bañado
Con los ojos y el triste pensamiento:
Contigo he sido, Amor; que mi memoria
Dejé llevar de pensamientos vanos,
Colgados de la fuerza de un cabello;
Llevóse el viento el pájaro y mi gloria,
Y dejóme el cordel entre las manos,
Que habrá por fuerza de servirme al cuello.

Del mismo Lope es el siguiente, que se cita con razon como modelo en el *género descriptivo:* un pintor no pudiera hacer mas:

JUDIT.

Cuelga sangriento de la cama al suelo
El hombro diestro del feroz tirano,
Que opuesto al muro de Betulia en vano
Despidió contra sí rayos al cielo:
Revuelto con el ansia el rojo velo
Del pabellon á la siniestra mano,
Descubre el espectáculo inhumano
Del tronco horrible convertido en hielo.
Vertido Baco el fuerte arnes afea,
Los vasos y la mesa derribada,
Duermen las guardas que tan mal emplea;
Y sobre la muralla coronada
Del pueblo de Israel, la casta Hebrea
Con la cabeza resplandece armada.

Tal confianza tenia Lope en sus fuerzas, que no solo contaba á centenares sus sonetos, sino que se burló con mucha felicidad y donaire de la dificultad de componerlos, mejorando un pensamiento ingenioso, desempeñado antes con mediano acierto por D. Diego Hurtado de Mendoza. La composicion de Lope es esta:

Un soneto me manda hacer Violante;
Que en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es soneto;
Burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pie derecho
Pues fin con este verso le voy dando:
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.

En el siguiente *soneto* al amor, se reconoce la pluma del ingenioso Moreto:

Es el amor deseo de un contento
Que nunca llega á su dichoso estado:
Si no es fino, no hay gusto en su cuidado;
Si es fino, es todo pena y sentimiento.
Correspondido, está del temor lento,
De la desconfianza atormentado;
¿Pues qué será el amor desesperado,
Si aun el correspondido es un tormento?
En su triunfo mayor padece olvido,
Y en la esperanza pena, si no alcanza;
De cualquier modo siempre muerte ha sido:
Todos ven su traicion y su mudanza;

Todos cuantos le siguen se han perdido;
Y todos van tras él con esperanza.

El siguiente de D. Juan Arguijo es muy bello por la pintura de las estaciones y por la profunda reflexion con que concluye, expresada con singular agudeza, pero sin esfuerzo ni afectacion:

Vierte alegre la copia en que atesora
Bienes la primavera, da colores
Al campo, y esperanza á los pastores
Del premio de su fe la bella Flora:
Pasa ligero el sol á donde mora
El cancro abrasador, que en sus ardores
Destruye campos y marchita flores
Y el orbe de su lustre descolora:
Sigue el húmedo otoño, cuya puerta,
Adornar Baco de sus dones quiere;
Luego el invierno en su rigor se extrema:
¡O variedad comun! ¡Mudanza cierta!
¿Quién habrá que en sus males no te espere?
¿Quién habrá que en sus bienes no te tema?

El mismo poeta, dotado de clarísimo ingenio y muy acertado en esta clase de composiciones, expresó un pensamiento semejante en otro soneto, digno de admirarse por los rasgos sublimes que contiene, y por la reflexion tierna y sensible con que concluye:

Yo ví del rojo sol la luz serena
Turbarse, y que en un punto desfallece
Su alegre faz, y en torno se oscurece
El aire con tiniebla de horror llena:
El austro proceloso airado suena,
Crece su furia y la tormenta crece,
Y en los hombros de Atlante se estremece
El alto Olimpo y con espanto truena.
Mas luego ví romperse el negro velo

Deshecho en agua, y á su luz primera
Restituirse alegre el claro dia;
Y de nuevo esplendor ornado el cielo
Miré, y dije: ¿quién sabe si le espera
Igual mudanza á la fortuna mia?

Estrechados los poetas por el corto plazo concedido al *soneto*, se han atrevido alguna vez á prolongarlo, añadiéndole una especie de cola bajo el nombre de *estrambote;* aunque esto solo se consiente en asuntos burlescos, como ya lo advirtió Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético:*

Esta licencia no será otorgada
Al *Soneto*, que es rígido y no puede
Alterar de su cuenta limitada:
Y cuando en esto alguna vez excede,
Y aumenta versos es en el burlesco;
Que en otros ni aun burlando se concede.
Esto usó con donaire truhanesco
El Bernia, y por su ejemplo ha sido usado
Este épodo ó cola que aborrezco.
Solo en aquel sugeto es otorgado;
Mas en soneto grave ó amoroso
Cual sacrílego insulto desterrado.

Sirva de muestra de esa clase de sonetos el celebrado de Cervantes, en que con motivo del famoso túmulo levantado en Sevilla para las exequias de Felipe Segundo, motejó con gracia el carácter jactancioso y baladron que se atribuye á los hijos de aquella ciudad:

SONETO.

Voto á Dios, que me espanta esta grandeza,
Y que diera un doblon por describilla:
Porque ¿á quién no suspende y maravilla

Esta máquina insigne, esta braveza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale mas de un millon; y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, ¡ó gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y riqueza:
Apostaré que la ánima del muerto
Por gozar este sitio hoy ha dejado
El cielo de que goza eternamente.
Esto oyó un valenton; y dijo: «es cierto
Lo que dice voacé, seor soldado,
Y quien dijere lo contrario, miente.»
Y luego encontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

En los ejemplos citados y en los muchos que ofrece nuestro Parnaso pueden hacerse dos observaciones, una relativa á la índole del *soneto*, y otra á su estructura: la primera es, que se acomoda fácilmente á toda clase de asuntos, ya graves, ya delicados y ya jocosos; y la segunda, que exige siempre la misma colocacion de consonantes en los dos cuartetos; pero que por lo tocante á los tercetos, deja ese punto á arbitrio del poeta; aunque no estará de mas recordar una advertencia de tan gran maestro como Lope: «En los tercetos (dice) hay libertad de hacerlos, como se ve en tanta variedad de ejemplos; pero no hay duda que cuando el terceto de ellos guarda su rigor, concluye mas sonoro y con mas fuerza, respondiéndose mejor las cadencias á menos distancia.»

18. Un agudo ingenio dijo del célebre La Fontaine que daba *fábulas* como un árbol da frutas; y en esa expresion original encerró su mas cumplido elogio: tan cierto es que el alma de la fábula es la natu-

ralidad. Todo lo que descubra ingenio, saber ó el mas leve esfuerzo, nos disgusta en ella; pues para asistir con gusto á esa especie de drama pueril, necesitamos ante todo que el poeta parezca tan simple y candoroso que se muestre persuadido de lo que cuenta, y que tome tanto interes en los leves asuntos que le ocupan, como el mas sublime poeta en los graves acontecimientos humanos.

Nacido el *Apólogo*, á lo que parece, en el Indostan, mostróse luego en Grecia tratado por Esopo con la mayor verdad y sencillez; dotes que conservó entre los Latinos en manos de Fedro, quien añadió á esas prendas primitivas mayor arte en la disposicion de sus breves cuadros y mas correccion y gracia en el dibujo y colorido. En la *fábula* suya que he citado en el texto, es de admirar como emplea meramente dos versos yparte de otro para pintar el lugar de la escena, los actores y su situacion respectiva; y despues tiene bastante con otros pocos para ofrecer el interesante diálogo entre el lobo y el cordero, con tal verdad y viveza que nos parece verlos con nuestros mismos ojos y escuchar sus propios acentos. D. Tomas de Iriarte tradujo esta fábula, asi como algunas otras del mismo autor; ¡pero qué diferencia entre el original y la copia!

El Parnaso español cuenta un fabulista, y de mas de mediano mérito, tan antiguo como que floreció antes de la mitad del siglo décimocuarto: tal es el Arcipreste de Hita. En medio de cuentos y aventuras amorosas, intercaló como por via de ejemplos para apoyar máximas morales, varios apólogos traducidos ó imitados los mas de autores griegos y latinos: y si no pudo con tantas desventajas como le oponia

el atraso de la lengua y de la versificacion, igualar ni acercarse á sus modelos, no por eso deja de causar maravilla la verdad y sencillez que lució el poeta castellano en sus copias, no escasas de cierta gracia nativa, sumamente recomendable.

Véase como presenta el célebre argumento de *las Ranas que demandaban Rey:*

Las ranas en un lago cantaban et jugaban:
Cosa non les nusia, bien solteras andaban;
Creyeron al diablo, que dél mal se pagaban:
Pidieron Rey á Don Júpiter, mucho gelo rogaban.
Embióles Don Júpiter una biga de lagar,
La mayor quel pudo; cayó en ese lugar,
El gran golpe del fuste fiso á las ranas callar;
Mas vieron que no era Rey para las castigar.
Suben sobre la biga quantas podian sobir;
Dijeron: « Non es este Rey para lo nos servir: »
Pidieron Rey á Don Júpiter, como lo solian pedir.
Don Júpiter con saña hóbolas de oir.
Embióles por su Rey cigüeña mansillera,
Cercaba todo el lago, ansi fas la ribera,
Andando pico abierta, como era ventanera,
De dos en dos las ranas comia bien ligera.
Querellando á Don Júpiter dieron voces las ranas:
« Señor, Señor, acórrenos, tú que matas et sanas;
El Rey que tú nos distes por nuestras voces vanas,
Danos muy malas tardes et peores mañanas.
Su vientre nos sotierra, su pico nos estraga:
De dos en dos nos come, nos abarca et nos astraga:
Señor, tú nos defiende; Señor, tú ya nos paga;
Danos la tu ayuda, tira de nos tu plaga. »
Respondióles Don Júpiter: « Tened lo que pidistes,
El Rey tan demandado por cuantas voces distes;
Vengué vuestra locura; cá en poco tovistes
Ser libres et sin premia; reñid, pues lo quisistes »

Quien tiene lo quel cumple, con ello sea pagado;
Quien pueda ser suyo, non sea enagenado:
El que non toviere premia, non quiera ser apremiado:
Libertad é soltura non es por oro complado.

Para manifestar por medio de un cotejo fácil los progresos de la poesía, y el vario gusto que ha reinado en cada siglo, insertaré ahora la *fábula* del citado Arcipreste en que trató de imitar la de Horacio *del Raton de la ciudad y el Raton campesino;* fábula que en épocas muy apartadas trasladaron despues al castellano dos buenos escritores:

Enxiemplo del Mur de Monferrado et del Mur de Guadalaxara.

Mur de Guadalaxara un lunes madrugaba,
Fuese á Monferrado, á mercado andava;
Un Mur de franca barba recibiól' en su cava;
Convidól' á yantar, é dióle una faba.

Estaba en mesa pobre, buen gesto é buena cara:
Con la poca vianda buena voluntad para,
A los pobres manjares el plaser los repara;
Pagós' del buen talante Mur de Guadalaxara.

La su yantar comida, el manjar acabado,
Convidó el de la villa al Mur de Monferrado,
Que el martes quisiese ir ver él su mercado;
É como él fué suyo, fuese él su convidado.

Fué con él á su casa, et dióI' mucho de queso,
Mucho tocino lardo, que non era salpreso,
Enjundias é pan cocho sin racion é sin peso,
Con esto el aldeano tóvos' por bien apreso.

Manteles de buen lienzo, una branca talega,
Bien llena de farina, el Mur allí se allega,
Mucha honra le fiso é servicio quel' plega;
Alegria, buen rostro con todo esto se llega.

Está en mesa rica mucha buena vianda,

Un manjar mejor que otro á menudo y anda,
Et demas buen talente; huésped esto demanda,
Solás con yantar buena todos omes ablanda.
Dó comian é folgaban, en medio de su yantar,
La puerta del palacio comenzó á sonar;
Abrióla su señora, dentro queria entrar;
Los Mures con el miedo fuyeron al andar.
Mur de Guadalaxara entró en su forado,
El huésped acá y allá fuia deserrado,
No tenia lugar cierto dó fuese amparado;
Estobo á lo escuro á la pared arrimado.
Cerrada ya la puerta é pasado el temor,
Falagábal' el otro, desiéndol': « amigo, señor,
(Estaba el aldeano con miedo é con tremor)
Alégrate et come de lo que has mas sabor:
Este manjar es dulce, sabe como la miel. »
Dijo el aldeano al otro: « Venino yas en él:
El que teme la muerte, el panal le sabe fiel;
A tí solo es dulce, tú solo come dél. »
Al ome con el miedo non sabe dulce cosa,
Non tiene voluntad clara, la vista temerosa;
Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa:
Todas cosas amargan en vida peligrosa.

Es cosa singular, y que me parece digna de notarse, que por espacio no menos que de cuatro siglos duró en la literatura española ese gusto, manifestado tan temprano, de intercalar *fábulas* en otras composiciones mas largas para presentar de bulto alguna moralidad; como se vé en los apólogos que hallamos incluidos en epístolas y en otras poesías, y sobre todo en las comedias; uso tan perjudicial á la verosimilitud dramática, como poco ventajoso á la misma fábula. Asi es que medró esta muy poco en manos de nuestros antiguos poetas, sin exceptuar siquiera á alguno que otro de mérito sobresaliente, que la cultivó

acaso: el mismo Bartolomé Leonardo de Argensola, tan correcto y puro, me agrada poco como fabulista; porque echo de ver al instante que sabe demasiado, como cuando se empeña en hacer una prolija enumeracion de las aves en su *fábula del Aguila y la Golondrina*. Muy bello es por todos títulos su celebrado *Apólogo de los dos ratones*; pero aunque yo tambien lo admire, no produce en mí el placer peculiar de esa especie de composicion; porque no hallo en él aquella naturalidad y sencillez que entretiene hasta á los niños; y en mi concepto, la *fábula* debe someterse, por decirlo asi, *á prueba de muchachos*. El apólogo citado es el siguiente, extractado de una epístola:

'Aquello de los dos cautos ratones
Que en Horacio con gusto habrás leido,
Oye, aunque el repetirlo me perdones:
Rústico vivió el uno, y conocido
Del otro, al cual si bien fue cortesano,
Le convidó en su campo al pobre nido.
Y siendo escaso ó próvido el villano,
A conservar su provision atento,
A honor del huésped alargó la mano.
Derramó sus legumbres, bastimento
De que guardaba su despensa llena,
Y los trozos de lardo macilento:
De pasas, de garbanzos y de avena
Ufano entresacó lo mas reciente,
Y con los labios lo sirvió en la cena.
Mas hecho el cortesano á diferente
Gusto, de sus manjares fingió agrado
Y probó algunos con soberbio diente.
En paja muelle entonces recostado
(Próspero lecho) el gran raton yacia,
Dueño de aquel vivar afortunado:

Que royendo unos tronchos se abstenia
De lo bueno y repuesto, porque el hijo
Le acreditase con la demasía.
Al cual rïendo el cortesano dijo:
«¿No me dirás, amigo, porqué pasas
La vida en este mísero escondrijo?
¿Antepones las selvas á las casas,
Y al sabor de los mas nobles manjares
Unas legumbres débiles y escasas?
Ruégote que este yermo desampares;
Vente conmigo á mejorar tu suerte
Donde venzas los últimos pesares:
Que todos somos presa de la muerte,
Y cuanto ella mas lazos apercibe,
Con mas cautela el sabio los divierte.
Este, pues, breve espacio que se vive,
¿Quién tan sin arte sirve á su destino,
Que de alimento sustancial se prive?»
Persuadido con esto el campesino,
Sale tras él por el boscage escuro
Y hácia la corte siguen el camino.
Llegados entran por el roto muro,
Y en casa de uno de los mas felices
Magnates se pusieron en seguro:
En cuyos aposentos los tapices
Por la paciencia bélgica tejidos
Mostraban sus figuras de matices:
Sobre los lechos de marfil bruñidos
Los carmesíes adornos de la China,
A la púrpura tiria preferidos:
Aqui el raton campestre se reclina,
Y sin que el caro amigo se lo evite
La cuadra y sus adornos contamina.
Y en los platos, reliquias de un convite,
Que una fiel mesa le ofreció, procura
Que el vientre de su ayuno se desquite.
Muy hallado tras esto, la figura

Hace de alegre huésped, discurriendo
Por la pieza con libre travesura.
   Pero cesó el placer por el estruendo
Con que cierran las puertas principales,
Por no esperado entonces mas horrendo:
   Los canes luego (honor de los umbrales)
Como acostumbran con ladridos altos
De su fidelidad dieron señales.
   Aqui de tino los ratones faltos,
Huyen hasta subir por las paredes,
Y ambos cayendo chillan y dan saltos.
   Mas luego el campesino: « tú que puedes
(Le dice al cortesano) llevar esto,
Podrá bien ser que en la vivienda quedes;
   Que yo á tentar la fuga estoy dispuesto,
Y con celeridad tan proseguida
Que á mi quietud me restituya presto,
   Donde no hay acechanza que la impida;
Por incapaz del trato ó por indigno
Volveré á la escaseza de mi vida.
   Todo cuanto me ofreces te resigno;
Con tu abundancia á tu placer te dejo
Por un hoyo sin luz, pero benigno. »
   Este el suceso fue, y este el consejo
Que yo venero, con haberlo dado
Un tímido y silvestre animalejo.

La siguiente *fábula*, alusiva al mismo argumento, es muy inferior, en clase de poesía, á la de Argensola; y sin embargo, tal vez agrada mas por su tono natural y fácil:

   Un raton cortesano
Convidó con un modo muy urbano
A un raton campesino:
Dióle gordo tocino,
Queso fresco de Holanda;
Y una despensa llena

Era su alojamiento :
Pues no pudiera haber un aposento
Tan magnificamente preparado,
Aunque fuese en *Ratópolis* buscado
Con singular esmero
Para alojar á Roepan Primero.
Sus sentidos alli se recreaban,
Las paredes y techos adornaban,
Entre mil ratonescas golosinas,
Salchichones, perniles y cecinas.
Saltaban de placer ¡oh que embeleso!
De pernil en pernil, de queso en queso.
En esta situacion tan lisonjera
Llega la despensera :
Oyen el ruido, corren, se agazapan,
Pierden el tino; mas al fin se escapan
Atropelladamente
Por cierto pasadizo abierto á diente.
«¡Esto tenemos! dijo el campesino :
Reniego ya del queso, del tocino,
Y de quien busca gustos
Entre los sobresaltos y los sustos!»
Volvióse á su campaña en el instante;
Y estimó mucho mas de alli adelante,
Sin zozobra, temor ni pesadumbres,
Su casita de tierra y sus legumbres.

Samaniego, autor de esta *fábula*, publicó una coleccion de ellas á últimos del pasado siglo, muchas traducidas ó imitadas, y algunas originales; y en todas se descubren muchas de las dotes propias de esta clase de composicion, bastando para prueba la facilidad con que se retienen en la memoria. Algunas hay tan breves y sencillas como las siguientes :

LOS GATOS ESCRUPULOSOS.

¡Qué dolor! por un descuido

Micifuf y Zapiron
Se comieron un capon,
En un asador metido.
Despues de haberse lamido,
Trataron en conferencia
Si obrarian con prudencia
En comerse el asador;
¿Le comieron? No, señor;
Era caso de conciencia.

El perro y el cocodrilo.

Bebiendo un perro en el Nilo,
Al mismo tiempo corria:
« Bebe quieto, » le decia
Un taimado cocodrilo.
Díjole el perro prudente:
« Dañoso es beber y andar;
¿Pero es sano el aguardar
A que me claves el diente? »
¡O que docto perro viejo!
Yo venero su sentir
En esto de no seguir
Del enemigo el consejo.

La facilidad es tan necesaria y tan propia en esta clase de composicion, que ella sola basta para recomendar una fábula, como esta de la *Cigarra* y *la Hormiga* :

Cantando la Cigarra
Pasó el verano entero,
Sin guardar provisiones
Allá para el invierno:
Los frios la obligaron
A guardar el silencio,
Y á acogerse al abrigo
De su estrecho aposento.

Vióse desproveida
Del preciso sustento,
Sin mosca, sin gusano,
Sin trigo, sin centeno.
Habitaba la Hormiga
Alli tabique en medio,
Y con mil expresiones
De atencion y respeto
La dijo: « doña Hormiga,
Pues que en vuestros graneros
Sobran las provisiones
Para vuestro alimento,
Prestad alguna cosa
Con que viva este invierno
Esta triste Cigarra,
Que alegre en otro tiempo
Nunca conoció el daño,
Nunca supo temerlo.
No dudeis en prestarme;
Que fielmente prometo
Pagaros con ganancias
Por el nombre que tengo. »
La codiciosa Hormiga
Respondió con denuedo,
Ocultando á la espalda
Las llaves del granero:
« ¡Yo prestar lo que gano
Con un trabajo inmenso!
Dime, pues, holgazana,
¿Qué has hecho en el buen tiempo?... »
« Yo, dijo la Cigarra,
A todo pasagero
Cantaba alegremente
Sin cesar ni un momento. » —
« Ola! ¿con que cantabas,
Cuando yo andaba al remo?

Pues ahora que yo canto,
Baila, pese á tu cuerpo.

Tan fáciles como esta composicion hay muchas en la coleccion de Samaniego; el cual no solo tiene el mérito de haber sido el primero en la nacion que merezca el título de fabulista, sino de haber sobresalido bastante para que pueda citársele sin desconfianza ante los extrangeros; pues si no poseyó la correccion y elegancia de Fedro ni el candor y verdad de La-Fontaine, mostró sin embargo muchas excelentes cualidades, como son la naturalidad y la gracia, unidas á una versificacion generalmente fácil y sonora.

Por la misma época poseyó España otro buen fabulista en D. Tomas de Iriarte, literato muy aventajado, y que si no hubiese dejado composiciones de otra clase, habria acrecentado su reputacion como poeta. Sus *fábulas literarias* tienen un mérito singular, no solo por las prendas comunes á otras composiciones semejantes, sino por la originalidad de la invencion, en que puede decirse que no ha tenido modelo. Fácil es descubrir en el instinto de los animales y en sus varias inclinaciones semejanza con el carácter y las pasiones de los hombres: la raposa ofrece la imágen de un enemigo astuto, el lobo la de un contrario feroz, el perro la del amigo leal; pero no es tan fácil hallar en los animales muchos argumentos á propósito para dar reglas literarias; y eso es lo que descubrió Iriarte, y lo que nos hizo ver con tanta maestría que nos parece luego su invencion obvia y sencilla. Si se preguntare, por ejemplo, al hombre mas entendido de qué animal pudiera valerse para burlarse de los autores que prometen cosas sublimes con palabras huecas, y nada enseñan luego por su oscuridad, tal vez tardaria

mucho en encontrar lo que se le demanda; pero asi que nos muestra Iriarte al *Mono del titiritero*, que hallándose ausente su amo quiere remedarle, y enseña como él la linterna mágica (con la sola diferencia de que olvidó encender la candileja) al punto nos sonreimos, anticipando nosotros mismos la aplicacion natural y graciosa que puede hacerse á muchos autores de la reprension que dirige Maese Pedro á su mono:

¿De qué sirve tu charla sempiterna,
Si tienes apagada la linterna?...

En algunas de sus *fábulas* se admira un diálogo vivo y animado:

LOS DOS CONEJOS.

Por entre unas matas
Seguido de perros,
No diré corria,
Volaba un conejo:
De su madriguera
Salió un compañero,
Y le dijo: « tente,
Amigo, ¿qué es esto? » —
« ¡Que ha de ser! responde;
Sin aliento llego...
Dos pícaros galgos
Me vienen siguiendo. » —
« Sí (replica el otro)
Por alli los veo...
Pero no son galgos » —
« ¿Pues qué son? » — « Podencos » —
« ¿Qué podencos, dices?
Sí, como mi abuelo:
Galgos y muy galgos:
Bien visto lo tengo. » —
« Son podencos, vaya;

Que no entiendes de eso » —
« Son galgos, te digo—
« Digo que podencos. »
En esta disputa
Llegando los perros,
Pillan descuidados
A mis dos conejos.
Los que por cuestiones
De poco momento
Dejan lo que importa,
Llévense este ejemplo.

En otras se nota la acertada eleccion de caractéres y la gracia de la expresion:

EL OSO, LA MONA Y EL CERDO.

Un oso con que la vida
Ganaba un Piamontes,
La no muy bien aprendida
Danza ensayaba en dos pies.
Queriendo hacer de persona
Dijo á una mona: « ¿qué tal? »
Era perita la mona,
Y respondióle: « muy mal. »
« Yo creo, respondió el oso,
Que me haces poco favor:
¿Pues qué mi aire no es garboso?,
¿No hago el paso con primor?
Estaba el cerdo presente,
Y dijo: « Bravo! Bien va!
Bailarin mas excelente
No se ha visto ni verá. »
Echó el oso, al oir esto,
Sus cuentas allá entre sí,
Y con ademan modesto
Hubo de exclamar asi:
« Cuando me desaprobaba

La mona, llegué á dudar;
Mas ya que el cerdo me alaba,
Muy mal debo de bailar.»
Guarde para su regalo
Esta sentencia un autor:
Si el sabio no aprueba, malo;
Si el necio aplaude, peor.

Descúbrense en muchas la mayor facilidad y soltura, como en la de las *dos lagartijas*, y en otras: aun ligado con las trabas de una versificacion difícil y sujeto á rima rigurosa, no muestra Iriarte embarazo ni esfuerzo; y mas bien parece que juega y se divierte: como por ejemplo, en esta fábula:

EL GOZQUE Y EL MACHO DE NORIA.

Bien habrá visto el lector
En hostería ó convento
Un artificioso invento
Para andar el asador:
Rueda de madera es
Con escalones, y un perro
Metido en aquel encierro
Le da vueltas con los pies.
Parece que cierto can,
Que la máquina movia,
Empezó á decir un dia:
«Bien trabajo; y ¿qué me dan?
¡Cómo sudo! ¡ay, infeliz!
Y al cabo por grande exceso
Me arrojarán algun hueso
Que sobre de esa perdiz.
Con mucha incomodidad
Aqui la vida se pasa:
Me iré, no solo de casa,
Mas tambien de la ciudad.»

Apenas le dieron suelta,
Huyendo con disimulo
Llegó al campo, en donde un mulo
A una noria daba vuelta:
Y no le hubo visto bien,
Cuando dijo: « ¿quién va allá?
Parece que por acá
Asamos carne tambien. » —
« No aso carne; que agua saco; »
(El macho le respondió):
« Eso tambien lo haré yo,
(Saltó el can) aunque estoy flaco.
Como esa rueda es mayor,
Algo mas trabajaré :
¿Tanto pesa?... Pues ¿y qué?
¿No ando la de mi asador?
Me habrán de dar, sobre todo,
Mas racion, tendré mas gloria.... »
Entonces el de la noria
Le interrumpió de este modo :
«Que se vuelva le aconsejo
A voltear su asador;
Que esta empresa es superior
A las fuerzas de un gozquejo. »
¡Miren el mulo bellaco,
Y que bien le replicó!
Lo mismo he leido yo
En un tal Horacio Flaco;
Que á un autor da por gran yerro
Cargar con lo que despues
No podrá llevar; esto es,
Que no ande la noria el perro.

La fábula del *retrato de golilla*, que en otro lugar queda citada, la de *los huevos*, la del *raton y el gato*, y otras varias en que abundan muchas bellezas, aunque escaseen frecuentemente de colorido poético, re-

comiendan esta preciosa coleccion, única en su clase, y de que debe gloriarse nuestra literatura.

19. En el texto he indicado el carácter distintivo de los tres poetas latinos que mas sobresalieron en la *Sátira*; réstame ahora hablar de los Españoles que mas se han aventajado en este género de composicion. Tan antigua es en nuestra literatura, que hallamos ya algunas muestras de ella en el siglo décimocuarto, recorriendo las obras del tantas veces citado Arcipreste de Hita: ¡qué lástima que un hombre de tanto ingenio naciese en siglo tan rudo! No carecia de ninguna de las cualidades que deben adornar al poeta satírico; invencion, agudeza, desenvoltura, donaire, todo lo poseia en altísimo grado; véase como celebra el poder del dinero:

Mucho fas el dinero et mucho es de amar,
Al torpe fase bueno et omen de prestar,
Fase correr al cojo et al mudo fablar;
El que no tiene manos, dineros quiere tomar.
Sea un ome nescio et rudo labrador,
Los dineros le fasen hidalgo é sabidor;
Quanto mas algo tiene, tanto es de mas valor;
El que non ha dineros, non es de sí señor.
Si tovieres dineros, habrás consolacion,
Plaser é alegría é del Papa racion,
Comprarás paraiso, ganarás salvacion;
Do son muchos dineros, es mucha bendicion.
Yo ví en Corte de Roma, do es la Santidat,
Que todos al dinero fasen grand homildat;
Gran honra le fascian con gran solenidad;
Todos ante él se homillan como á la magestad.
. . . .
El dinero quebranta las cadenas dañosas,

Tira cepos é grillos et cadenas plagosas;
El que non tiene dineros, échanle las posas:
Por todo el mundo fase cosas maravillosas.
Yo ví fer maravilla dó él mucho usaba:
Muchos merescian muerte que la vida les daba;
Otros eran sin culpa et luego los mataba;
Muchas almas perdia et muchas salvaba.
. . . .
Él fase caballeros de necios aldeanos,
Condes é ricos-omes de algunos villanos;
Con el dinero andan todos los omes lozanos:
Quantos son en el mundo le besan hoy las manos.
. . . .
Toda muger del mundo et dueña de altesa
Págase del dinero et de mucha riqueza;
Yo nunca ví fermosa que quisiese poblesa;
Dó son muchos dineros, y es mucha noblesa.
El dinero es alcalde et juez mucho loado,
Este es consejero et sotil abogado,
Alguacil et merino bien ardit esforzado;
De todos los oficios es bien apoderado.
En suma te lo digo, tómalo tú mejor:
El dinero del mundo es grand revolvedor;
Señor fase del siervo, de señor servidor,
Toda cosa del sigro se fase por su amor.

Al contemplar el ingenio vivo del Arcipreste, luchando con el embarazo de una lengua torpe y de una versificacion pesada, nos parece que vemos á un hombre ágil que se esfuerza por correr, arrastrando una vestidura larguísima; pero á veces la indignacion aumenta las fuerzas del poeta, y entonces no hay obstáculo que le detenga: ¿quién pudiera expresar un pensamiento profundo con tanta rapidez y vehemencia?

Con arte se quebrantan los corazones duros,

Tómanse las cibdades, derríbanse los muros,
Caen las torres altas, álzanse pesos duros;
Por arte juran muchos, por arte son perjuros.

En época mas favorable para la poesía, próxima ya á su mayor prosperidad y brillo, apareció otro poeta dotado tambien muy ventajosamente para la *sátira*, y que reunia á la pureza y fácil manejo de la lengua, maestría en la versificacion que entonces se usaba, y mucha gracia nativa : hablo de Bartolomé de Torres Naharro, que floreció á principios del siglo décimo-sexto. Para juzgar de su mérito, bastará insertar el cuadro que presenta de las costumbres de su tiempo, bosquejándolo con pincel tan valiente y ligero que apenas podemos seguirlo con la vista!

Virtud en el mundo no cabe ni mora;
Razon ni bondad no se usan agora;
Palabras sin obras se venden barato;
Faltar cada hora, mentir cada rato,
Burlar de los justos se llama deporte;
Ceviles traidores prevalen en Corte;
Falsarios vereis robar beneficios;
Ladrones á furia comprar los oficios,
Y á costa de Dios andar á solacio,
Con ropas prestadas entrar en palacio,
Groseros haber muy grandes partidos,
Discretos y doctos fallarse perdidos
Por no se allegar á la ruin usanza,
Por ser los que deben de buena crianza,
Corteses, humildes y no frapadores;
Daquestos no curan los grandes señores,
De aquestos se pueblan los mas hospitales;
Ofenden traidores y pagan leales;
Y sirven los buenos y medran los ruines.
¡Benditos aquellos que miran los fines,
La vida y la muerte, el cómo y el cuándo!

Desfágome todo de nuevo pensando
Las parcialidades y las afecciones;
Padecen á cargas notables varones;
Preceden ignotos á los conocidos;
Los buenos vereis por necios tenidos;
Sagaces traidores por mucho discretos;
En los sin secreto poner los secretos;
De donde procede muy claro su mal:
Y pródigo llaman al que es liberal,
Y buen guardador al pésimo avaro,
Al justo le llaman hipócrita claro,
Y al malo y soberbio lo cuentan gigante,
Al que es pertinaz por hombre constante,
Y asi de los otros de mal en peor;
Y huyen de un santo, gran predicador,
Y siguen de grado tras un hechicero;
Su gloria es el mundo, su Dios el dinero,
Tras este envejecen los hombres en Roma...
. . . .
No hay hombre de nos que piense en el cielo,
Ni quien haga caso del siglo futuro;
El mal va por bien, el aire por muro,
Lo negro por blanco, lo turbio por claro,
Virtud por estiércol, maldad por reparo,
Lo sucio por limpio, lo torpe por bueno,
La ciencia por paja, doctrina por heno,
Justicia en olvido, razon desterrada,
La fé es fallescida, y amor es ya muerto;
Derecho está mudo, reinando lo tuerto;
¿Pues la caridad? No hay della memoria;
No hay otra esperanza si de vanagloria,
Ni en otro se entiende sino en trampear;
Quien sabe mentir sabrá triunfar;
Quien usa bondad la cuelgue del cuello;
Quien fuere el que debe, que muera por ello:
Quien no me creyere, que tal sea dél:
Al menos me deben la tinta y papel.

Muy parecido á Torres Naharro en las buenas prendas de poeta, floreció poco despues que él Cristobal de Castillejo, acérrimo defensor de las antiguas coplas castellanas; el cual compuso en esa versificacion varias *sátiras*, en que lució la viveza y chiste de su ingenio. Entre todas ellas aparece la mas notable una que publicó en forma de diálogo, acerca de las *condiciones de las mugeres;* y si bien es cierto que su composicion está lejos de poder compararse en correccion y en gusto á la bellísima de Boileau sobre el mismo asunto, no por eso está escasa de naturalidad y gracia, como se comprobará con algunos pasages, notables al mismo tiempo por su extrema facilidad.

Uno de los dos interlocutores, defensor de las mugeres, cita en su favor las buenas que sin duda existen; mas sin negarlo el adversario, le replica con agudeza que si merecen tanto aprecio, es cabalmente por ser muy raras :

Mas en tanta multitud
De traidoras y alevosas,
Las buenas y virtuosas
Son deseo de salud.
Entre espinas
Suelen nacer rosas finas,
Y entre cardos lindas flores,
Y en tiestos de labradores
Olorosas clavellinas.
A buscar
Se va el oro y á hallar
A montes y peñascales,
Y las perlas orientales
En las conchas de la mar.
Todas cosas
Por ser raras son preciosas :

Menos villas hay que aldeas;
Y al respecto de las feas
Muy pocas son las hermosas.
Y asi son
Las buenas en conclusion
Tomadas en especial;
No hay regla tan general
Que no tenga su excepcion.

El abogado de las mugeres las defiende con arte, haciendo de ellas este cumplido elogio:

Sin mugeres
Careciera de placeres
Este mundo y de alegría;
Y fuera como seria
La feria sin mercaderes.
Desabrida
Fuera sin ellas la vida,
Un pueblo de confusion,
Un cuerpo sin corazon,
Un alma que anda perdida
Por el viento;
Razon sin entendimiento,
Arbol sin fruto ni flor,
Fusta sin gobernador,
Y casa sin fundamento.
¿Qué valemos,
Qué somos, qué merecemos
Si la muger nos faltase,
A la cual se enderezase
El fin de lo que hacemos
Y pensamos?....
¿Quién es causa que seamos
Particioneros de amor,
Que es el mas dulce sabor
Que en esta vida gozamos?
¿Quién ternia

Cargo de la policía
Y cuenta particular
De la casa y del hogar,
Y hacienda y grangería?
Su consuelo,
Tan cierto, tan sin recelo
En nuestras adversidades,
Trabajos y enfermedades,
Tenemos en este suelo.
De ella mana
Cuanto bien el hombre gana,
Y ellas son la gloria dello;
La guarda, firmeza y sello
De nuestra natura humana.

En contraposicion de este apacible cuadro, ¿no pudiera algun marido descontento presentar estotro?

Mala ó buena,
Nunca deja de dar pena
Con quejas y liviandades,
Bajezas y poquedades
De que está la casa llena.
Si es hermosa,
Es soberbia y peligrosa;
Y si fea, aborrecible;
Si es generosa, terrible;
Y si sabia, desdeñosa:
Y si fuere
Honesta quanto quisiere,
¿Qué vale si es desgraciada,
O mal acondicionada
Con el hombre que tuviere,
O viciosa.
Desperdiciada, costosa,
Grangera de la ceniza,
O liviana antojadiza,

Que entrellas es una cosa
Muy usada?

Para ventilar mejor la intrincada disputa, eligen como recurso los interlocutores hacer reseña de los varios estados que pueden tener las mugeres, de casadas, doncellas y viudas; y entrando ya en la cuestion, habla uno asi en favor del matrimonio contra la costumbre de los orientales:

Mejor fuera
Que cualquier desos tuviera,
Ségun usamos agora,
Una sola por señora,
Por muger y compañera
De su nido;
En quien tuviese imprimido
Su corazon todo entero,
Porque el amor verdadero
No debe ser repartido.

El maligno adversario contesta:

Ya seria
No mala tal compañía,
Si en una muger hallase
Un hombre lo que buscase,
Y fuese la que él querria
Y desea;
Que puesto caso que sea
Mas hermosa que fue Helena,
No le basta, si no es buena;
Ni buena, si fuere fea.

Por no estar contento con ninguna, cuéntase que un hombre se casó nada menos que con seis ó siete mugeres, por lo cual fue condenado á muerte:

Y al sacar

Para llevarlo á ahorcar,
El jüez le preguntó :
« ¿ Mal hombre, qué te movió
Tantas veces á quebrar
Tan sin tiento
Las leyes del casamiento?
Dí : ¿ no te bastaba á tí,
Una muger como á mí,
Como el santo sacramento
Nos lo ordena ? »
Respondióle muy sin pena,
Como quien dél se burlaba :
« Sí bastaba, y aun sobraba;
Mas yo buscaba una buena
Sin pecado;
Y estaba determinado
(De lo cual no me arrepiento)
De no parar hasta ciento ;
Mas vos me habeis atajado.

Pasando en seguida á las doncellas, principia asi el diálogo :

FILENO.

Pues no puedo convencer
Vuestra protervia malvada,
Dándola por condenada,
Quiero tambien entender
Y sentir
Lo que sabreis argüir
Contra las pobres doncellas.

ALETIO.

Aviendo tan pocas dellas,
No habrá mucho que decir.

En esta parte de la *sátira*, asi como en toda ella, hay cosas de mal gusto, y no pocas que debieran haberse suprimido por respeto al pudor y al decoro; pero en

medio de estas faltas, menos tal vez del poeta que del tiempo en que vivia, brilla por todas partes el singular talento de Castillejo: con esta sal describe la temprana malicia de una muchacha:

Pues llegada
A los trece, aun siendo nada,
Ya se repica de dama,
Ya se engrie, aunque no ama,
Y huelga de ser tentada
Por amores,
Y de tener servidores,
Y de saber despachallos;
Y á veces acariciallos
Con sus ojitos traidores
Retorcidos;
Y con todos sus sentidos
Hace ya de alli adelante
Guerra cruel al amante,
Y atapalle los oidos
Y los ojos,
Y causarle mil enojos
Con desdenes y desvíos,
Locuras y desvaríos
Y burlas y trampantojos
Setecientos;
Y dar sus entendimientos
A solo parecer bien,
Aunque no tengan á quien
Apliquen sus pensamientos
Y aficiones.

No estan tampoco mal retratadas las malas mañas de una jóven artera:

Y sentí que era taimada,
Y aunque muchacha, muy fina,
Ave nueva de rapiña,

En otras partes cevada:
Y vi claros
Sus pensamientos avaros
Y dichos engañadores,
Vendiéndome los favores
Muy escasos y muy claros;
Dilatando,
No me asiendo ni soltando,
Ni negando voluntad,
Mas falta de libertad
Por su disculpa tomando,
No lo siendo:
Algunas veces fingiendo
Lágrimas nunca vertidas,
Que me fuesen referidas
Por mas prenderme, mintiendo
Por tercero:
Trayéndome al retortero,
De suerte que conocia
Que por las botas lo aviá
Mas que por el escudero:
Bien que daba
Muestras con que me engañaba;
Con los ojos me heria,
Con la boca me vendia,
Con las manos maltrataba.

Al llegar á las *viudas*, fácilmente concebirá el pio lector que no escaparán las infelices muy bien libradas:

FILÉNO.

¿Hay alguna
Tan si bien y sin fortuna,
Tan cruel ó tan liviana,
Que sea viuda de gana?

ALETIO.

Mas cierto de veinte y una,

Que por sello
No se tuercen un cabello;
Y muchas, si se buscasen
Y en secreto examinasen,
Que fueron la culpa dello.

¿Pues y la soledad y la pena en qué viven?...

No os engañe su llorar,
Porque lo suelen usar
Con los mismos que mataron
Por ventura:
O por odio que les dura
Tienen su muerte por buena,
O al menos no les da pena
Verlos en la sepultura;
Por poder
Mas libremente hacer
A solas nueva moneda:
Y la que mas llora, queda
A veces con mas placer,
Muy pagada
De verse ya libertada;
Mas si alguno la visita,
Luego está la lagrimita
En el ojo aparejada
Por el muerto.

Todas (continua despues el maldiciente) desean volver á casarse:

Y entretanto,
Despues de aquel primer llanto,
Mientras dura la viudez,
Hasta que llegue la vez
Deste otro término santo,
Son de ver,
A quien lo sabe entender,
Sus deseosos secretos,
Sus desinios, sus concetos,

Su tramar y revolver,
Y sus cuentos,
Motivos y pensamientos,
Cuanto se dice y replica,
Cuanto se trata y platica,
Todo huele á casamientos.
Su ayunar,
Sus limosnas y rezar,
Su velar y su dormir,
Su suspirar y gemir,
En aquello va á parar
De boleo:
Aquel es el jubileo
Por quien hacen romerías,
Y á veces hechicerías
Por alcanzar su deseo;
Y alcanzado,
Luego sale otro ñublado;
Por eso rogad á Dios
Que os guarde, Fileno, á vos
De ser con viuda casado.

Emplea luego el poeta sobrado tiempo y colores demasiado vivos para pintar dos clases despreciables de mugeres, que por sus estragadas costumbres inficionan la sociedad; y volviendo al fin de su composicion á hablar en general del maltratado sexo, descarga sobre él una nube de piedra, aludiendo á las faltas comunes de las mugeres, como es, á lo que él supone, lo incomprensible y lo veleidoso de su carácter. No diré yo que sea justa su amarga censura; pero sí que está hecha con mucha gracia:

No se puede tomar tino
A la hembra ni lo tiene,
Porque nunca va ni viene
Sino fuera de camino,

Desviada
De los medios, y allegada
Siempre mas á los extremos;
De do viene que la vemos
Por antojos gobernada,
En el viento
Volando su pensamiento,
Hora acá, hora acullá;
Nunca por el medio va,
Mas siempre fuera de tiento
Y mesura:
O como una peña dura
Se queda estando parada,
O corre desenfrenada
Tras el fin de su locura
Que la guia;
Una vez helada y fria
Muy mas que el invierno frio;
Otra como el mismo estio
Inflamada en demasía.
Nunca alcanza
La hembra cierta templanza
De guiar tras la verdad,
Ni tener en igualdad
Puesta jamas la balanza
Del querer;
O vos ama, sin poder
Encubrir lo que padece,
O sin causa os aborrece
Hasta no poderos ver
Y vengarse.
Si grave quiere mostrarse,
Pónese triste, pesada,
Rostrituerta, encapotada,
Que apenas deja mirarse;
Y si acuesta
A ser cortes y modesta,

Dejando la gravedad,
Da muestras de liviandad
Con risa menos honesta....
. . . .
En un hora
Canta y gruñe, rie y llora,
Es sabia y loca en un punto,
Y niega al mismo que adora
Y le vende;
Quiere y no quiere, ni entiende
Lo que quiere ni desea;
Consigo mismo pelea,
Contraria de sí se ofende
Y destruye;
Sigue lo mismo que huye;
Lo que sabe no lo sabe;
Concierto ninguno cabe
En lo que ordena y concluye
Con razones;
Porque contrarias pasiones
Le perturban la razon,
Y en una misma opinion
Tienen varias opiniones.

Parece que nuestro poeta ha apurado todos los defectos de las mugeres, cuando se le ve empezar de nuevo con mayores brios:

Es parlera,
Y no menos novelera
De cosas nunca sabidas,
Y relata las oidas
Contino de otra manera,
Añadiendo,
Acrecentando y poniendo
De su casa la mitad,
Y de cualquier vanidad
Muy gran historia haciendo.

Pues fiaros
De la que pensais amaros
No debeis, si sois discreto,
Aunque muestren adoraros;
Y es doblado
El yerro si con cuidado
La amonestais que lo guarde;
Porque tanto menos tarde
Lo dirá, si le es vedado.

El que tan mal concepto tenia de la condicion de la muger, ¿qué remedio propondrá para librarse de tan peligroso lazo? Confiesa francamente que ninguno; y es cosa de desesperarse los hombres, cuando le oyen decir:

Remedio no sé buscallo
Que satisfaga y contente;
Alcanzo el inconveniente,
Pero no sé remediallo:
Comparado
Es en esto al ahorcado
El que enamorado es;
Que se sube por sus pies
Donde ha de quedar colgado.

Este era el estado de la *sátira española* antes de mediar el siglo décimosexto; y al ver el rápido vuelo que tomó por entonces la poesía, era de esperar que aquel género de composicion floreciese no menos que otros; mas no aconteció asi: porque los mejores ingenios de aquella época no cultivaron la *sátira*, y los pocos poetas que tantearon en ella sus fuerzas, como Luis Barahona de Soto, Gregorio Morillo y algun otro, no lograron pasar de la medianía.

Mas cabalmente al principiar despues á estragarse el gusto, nacieron como á porfía muchos excelentes

escritores, que se aventajaron en ese género, como fueron, entre otros varios, Jáuregui, Góngora, entrambos Argensolas y Quevedo; siendo los tres últimos los mas sobresalientes. De los dos hermanos aragoneses bien puede decirse que pocos les igualaron en buenas partes de poetas: puros y castizos en la diccion como los mejores del siglo décimosexto, mas correctos en la frase que algunos de ellos, y esmerados y fáciles en la versificacion, añadian á tantas ventajas gran caudal de doctrina y acendrado gusto, llegando á recibir de sus contemporáneos el sobrenombre de *Horacios españoles*. No lo merecian sin embargo; pues cabalmente les faltaba en cada uno de los principales ramos de composicion una cualidad esencial, que no puede suplir ninguna otra: fuego y arrebato en la lírica sublime, gracia y delicadeza en la poesía amatoria, y cierta viveza y gracejo natural en la *sátira*; dotes que por un don singular llegó á reunir el poeta latino.

Al imitarle los Argensolas, procuraron acercarse á él en cuanto alcanzaron sus fuerzas; quedando menos distantes en el género moral, que como mas templado, se avenia mejor con su carácter grave y sesudo. Descúbrese este en sus *sátiras*, llenas de rasgos breves y oportunos, de vivas descripciones y de pensamientos ingeniosos; pero cabalmente aleja mas de una vez de sus manos las dos principales armas de esa clase de composiciones; el ímpetu de la indignacion que dictaba los versos de Juvenal, y el humor leve y festivo que hacia retozar á la Musa de Horacio: los Argensolas rara vez se irritan ó se rien. Asi se les ve, ora discurrir con pesadez, como Bartolomé en su *sátira contra los deseos ambiciosos*; ora

descender friamente á pormenores prolijos, como cuando en la bella *sátira* del mismo poeta *contra los vicios de la corte* emplea antes de describirlos gran número de tercetos para indicar el método de educar á un jóven, llegando á advertir á su padre hasta esta levísima circunstancia:

Y haz que tanto concierto se guarde entre
Sus pages, que un descuido, un desaliño
En bufete ó en silla no se encuentre.

Frecuentemente se nota en ambos hermanos el abuso de la erudicion y la manía de multiplicar cuentos y alusiones históricas, extraviándose del asunto y dejándose llevar de su facilidad prodigiosa para eslabonar tercetos; pero tambien en cambio de estas imperfecciones, se encuentran en sus *sátiras* bellezas de toda clase, muy dignas de aprecio.

La sátira de Lupercio *contra la Marquesilla* me parece sobradamente larga, y que hubiera ganado mucho si se le hubiese acortado el principio y el fin; ¡ pero con qué pincel tan maestro está trazado en ella el retrato de una cortesana!

No pienses, si lo piensas, que me asombra
Un lecho de damasco granadino
Y á un lado y otro la morisca alfombra:
Que soy, si no lo sabes, adivino,
Y no tienes un clavo ni una hebilla
Que no sepa de dónde y cómo vino.
Véote santiguar con maravilla
De esto que voy diciendo; pues no dudes
Que fábula serás en esta villa.
Sabrá quien no las sabe tus virtudes;
Las cuales te sustentan todo el año,
Aunque ya vendrá tiempo en que las sudes.
Quiero vender al mundo desengaño,

Que aunque es poca la gente que lo entienda,
Sé que te puedo hacer no poco daño:
Y que si, por tu mal, abro mi tienda,
La tuya quedará tan abatida
Que un ochavo en un año no se venda.
Mas tengo condicion tan comedida
Que no quiero quitarte la ganancia,
Contando los enredos de tu vida.
En tí tienda sus redes la ignorancia,
Para los que pidieren á sus padres
De su porcion debida la sustancia,
A estos muerdas y á los otros ladres;
Y por ver á sus hijos lastimados
Te den su maldicion doscientas madres.
Tengas mil hombres viejos engañados,
En sus canudas barbas te regales,
Haciendo rica presa en sus ducados:
Y á otros que se precian de leales
Con vanos favorcillos entretengas
Y pesques mas de espacio sus reales.
Con los que veas ardientes, te detengas;
Y con los que veas tibios, te apresures;
Y á todos en comun enredo tengas:
Delante de tu madre te mesures,
Fingiendo que la temes y que ignora
Los favores que das, y así lo jures.
Y si te vieres sola, bella Flora,
Y el necio sin pagarte se desmanda,
Dí luego: « ¡ ay Dios, que sale mi señora! »
Y cuando veas al triste que se ablanda,
Lleguen el portugues con el joyero,
Este con oro, el otro con holanda.
Dirás, como los médicos, « no quiero, »
Alargando la mano á la presea
Con que te esté rogando el majadero.

. . . .

El triste ya, cual pece asido al hamo,

O como ciego pájaro que viene
Llamado con el son de su reclamo,
Ni en dudas ni en peligros se detiene;
Quiere tomar prestado ó con usura,
Sin ver si de pagarlo modo tiene;
Promete alli sin tasa ni cordura,
Y niega que jamas dudase en algo,
Y aun para ganar crédito lo jura.
« Asi lo creo yo de un noble hidalgo, »
Respondes tú, soltando la cadena;
Que quisiera yo mas la de mi galgo.
Atraviésase luego Magdalena,
Pide para chapines ó una toca,
Y tu page de lanza pide estrena:
A aquella tú le dices : « calla, loca; »
Y á este otro. « ¿ tú, rapaz, tambien te atreves? »
Y por detras les señas con la boca.
Ni á la carne se da tal priesa el jueves,
Como le dais vosotras, entre dientes
Diciendo: « pagarás lo que no debes. »
. . . .
Yo digo de vosotras (y es lo cierto)
Que sois de las fantasmas y visiones
Que vido san Antonio en el desierto;
Debajo de esas ropas y jubones
Imagino serpientes enroscadas,
Uñas de grifos, garras de leones.
Si sois fuera de casa convidadas,
Desechais mil viandas, que son buenas,
Solo para fingiros delicadas:
Tomaislas con dos dedos y aun apenas,
Ni dellas exhibis mas que á un doliente
Le dan nuestros modernos Avicenas.
Fingis os muy honestas juntamente,
Y á la palabra equívoca no clara
Le dais luego el sentido maldiciente;
Y puestas ambas manos en la cara,

Llamais al que la dijo torpe y necio,
Quizá porque mejor no se declara.
Y con desden y grande menosprecio
Burlais de algun galan, que por ventura
Os tuvo en su poder á poco precio.
Pues quien del mal de amor sanar procura
En vuestras casas, si pudiere, os vea
Sin tanta gravedad y compostura:
Y verá convertir lo que desea
En un fiero demonio, poco digo,
Si cosa se pudiese hallar mas fea.

En la citada sátira de Bartolomé Leonardo de Argensola *contra los vicios de la corte* brilla á veces el fuego que tan bien asienta en la *sátira*, y que anima el siguiente pasage:

Tienen aqui jurisdiccion expresa
Todos los vicios, y con mero imperio
De ánimos juveniles hacen presa:
Juego, mentira, gula y adulterio,
Fieros hijos del ocio, y aun peores
Que los vió Roma en tiempo de Tiberio
Y los de sus horribles sucesores;
Las noches de Calígula y de Nero
Son á nuestros portentos inferiores.
De Síbaris el trato hallo severo,
Su juventud viciosa penitente,
Si con la de esta corte la confiero.
Aqui es tenido en poco quien no miente,
Quien paga, quien no debe, quien no adula,
Y quien vive á las leyes obediente:
Y admitido al honor quien disimula
En pacífica piel hambre de fiera,
Que con modesto nombre la intitula.
Pasea el que en su patria no pudiera
Fiarse á su muger, y por insultos

Quebró los grillos y la cárcel fiera :
Religiosos apóstatas ocultos
En mentiroso trage de seglares,
Sedíciosos y autores de tumultos.
De semejantes monstruos, que á millares
Nuestro teatro universal admite,
De príncipes amigos familiares,
Los nocturnos solaces del convite
En indecentes casas celebrado,
¿ Hay aqui autoridad que los evite ?

Otras veces toma el poeta el tono de la burla con bastante donaire; como cuando describe á un señorito mimado :

Y entre nuestros preciados Españoles,
No robustos ni dados al trabajo,
Ni curtidos por hielos ni por soles,
El que con traza escribe es hombre bajo;
Y estiman por ilustre al que figura
Por letras unos pies de escarabajo,
Que el diablo (á quien semeja su escritura)
No las descifrará, si en quince dias
Con diabólica industria lo procura.
Sus caracteres son, pero vacías
Señales; y asi no las interpretes,
Como ellas lo merecen, por impías.
Mas piensa la frialdad que en sus billetes
Desta letra verá Madamisela,
¡ Qué vocablos trocados, qué juguetes!
Anda el confiadillo en centinela
Por lograr un conceto ó dicho bueno;
Y alábolo si en esto se desvela :
Pero vino á acostarse el vientre lleno
De pabo, y el celebro se le abrasa
Del gran licor que se avivó al sereno.
Por que hizo media noche en cierta casa,
Hubo mimos, bailó la Histrionisa,

(Turba que en fiesta las tinieblas pasa).
   Duerme, y antes que pida la camisa
Ya son las doce; y pasará buen rato,
Y perdone el precepto de la misa.
   ¡ Pues cuán digno es de ver el aparato,
La priesa y ceremonia que anda entre ellos
Cuando se está vistiendo el mentecato!
   Un ministro le crespa los cabellos,
Mientras que el otro allá formas inventa
(Mas que las del panal) de abrir los cuellos,
   Dí, el brasero y los hierros que calienta
¿No le condenarán por cirujano,
Que apercibe cauterios, legra y tienta?
   Todos andan vistiendo á D. Fulano,
Porque él de flojo y lánguido no puede
A tales usos alargar la mano:
   O piensa que es grandeza, y finge adrede
No saberse vestir; porque el aseo
Solamente á los siervos se concede.

Tambien se entretiene el poeta en pintar con viveza los inconvenientes materiales de la corte, como ya lo hizo Juvenal en una de sus sátiras, imitada luego por Boileau.

   Como aqui de provincias tan distantes
Concurren ó por gracia ó por justicia
Diversas lenguas, trages y semblantes;
   Necesidad, favor, celo, codicia
Forman tumulto, confusion y priesa,
Tal que dirás que el cielo se desquicia.
   Tropel de litigantes atraviesa
Con varias quejas, varios ademanes,
Sus causas publicando en voz expresa.
   Entre mil estropeados capitanes,
Que ruegan y amenazan todo junto,
Cuando nos encarecen sus afanes,
   Los vivanderos gritan, y en un punto

Cruzan entre los coches los entierros,
Sin que á dolor ni horror mueva el difunto.
Las voces, los ladridos de los perros,
Cuando acosan la fiera, aqui resuenan,
Y aqui forjan los Cíclopes sus hierros.
Todos esperan y discordes penan,
Segun la disonancia de los fines,
Y prosiguen lo mismo que condenan.

Ni le falta al poeta el arte de mezclar hiel con la tinta, para hacerla mas corrosiva; como cuando zahiere con acrimonia á las dueñas encubridoras:

Ni á vosotras, ó tocas reverendas,
Autoridad y norte de la casa,
Ha de negar mi Musa sus ofrendas.
Por vuestras manos su comercio pasa,
Los lechos conyugales y aun las cunas
Mancilla vuestra industria ó las abrasa.
El agraz virginal de las alunas
A las prensas arroja aun no maduro,
Sin aguardar tardanzas importunas.
Descoyunta el candado, humilla el muro,
En la familia toda infunde sueño,
Introduce al adúltero seguro:
Ni un fiel ladrido ni un rumor pequeño
A su eficaz supersticion se opone,
De las potencias absoluto dueño.
Pero no he de negar, que aunque aficione
La inclinacion al gusto, hay otra rueda
Superior que esta máquina compone:
La grave autoridad de la moneda,
Del áspero desden nunca ofendida,
Porque jamas oyó respuesta aceda.

Este último pasage bastaria por sí solo para probar el mérito de Bartolomé de Argensola: ¡ cuánta originalidad en la expresion, y qué eleccion tan oportuna de palabras!

Entre los poetas satíricos que ha poseido España, Quevedo es el mas parecido á Juvenal, á quien imitó en muchas buenas prendas, aventajó en algunas, y excedió lastimosamente en todos sus defectos: puro y rico en el habla, fácil en la versificacion hasta tocar en desaliño, sutil por sobradamente ingenioso, fuerte y enérgico unas veces, y otras burlador y jovial, aficionado á la exageracion y á la hipérbole, contagiado ya con los resabios de su siglo, dotado de gran talento y de vastísima instruccion, Quevedo presenta en sus obras ancho campo á la admiracion y á la censura. Sus *sátiras* muestran en mil ocasiones la fuerza y valentía unidas á la gracia y á la soltura; pero al lado de estas dotes aparece la afectacion; la libertad agradable se trueca frecuentemente en licencia, la riqueza en prodigalidad, y los chistes en bufonadas.

Mal acuerdo fue dirigir al conde de Olivares, durante su valimiento, una poesía contra la degradacion en que iban cayendo los Españoles; pero en ella se advierte con gusto que no solo era Quevedo apto para chancear con gracejo, sino que sabia tomar el tono grave que conviene á un censor:

Yace aquella virtud desaliñada
Que fue, si rica menos, mas temida,
En vanidad y en sueño sepultada;
Y aquella libertad esclarecida
Que en donde supo hallar honrada muerte
Nunca quiso tener mas larga vida:
Y pródiga del alma, nacion fuerte,
Contaba por afrenta de los años
Envejecer en brazos de la suerte.
Del tiempo el ocio torpe y los engaños

Del paso de las horas y del dia
Reputaban los nuestros por extraños.
  Nadie contaba cuanta edad vivia,
Sino de qué manera; ni aun un hora
Lograba sin afan su valentía.
  La robusta virtud era señora
Y sola dominaba al pueblo rudo;
Edad, si mal hablada, vencedora.
  El temor de la mano daba escudo
Al corazon, que en ella confiado
Todas las armas despreció desnudo.
  Multiplicó en escuadras un soldado
Su honor precioso, su ánimo valiente,
De sola honesta obligacion armado;
  Y debajo del cielo aquella gente,
Si no á mas descansado, á mas honroso
Sueño entregó los ojos, no la mente.
  Hilaba la muger para el esposo
La mortaja primero que el vestido;
Menos le vió galan que peligroso.
  Acompañaba el lado del marido
Mas veces en la hueste que en la cama;
Sano le aventuró, vengóle herido.
  Todas matronas, y ninguna dama:
Que nombres del halago cortesano
No admitió lo severo de su fama.
  Derramado y sonoro el Oceano
Era divorcio de las rubias minas,
Que usurparon la paz del pecho humano.
  Ni les trajo costumbres peregrinas
El áspero dinero, ni el Oriente
Compró la honestidad con piedras finas.
  Joya fue la virtud pura y ardiente;
Gala el merecimiento y alabanza;
Solo se codiciaba lo decente.
. . . .
  Del mayor infanzon de aquella pura

República de grandes hombres era
Una vaca sustento y armadura.
No habia venido al gusto lisonjera
La pimienta arrugada, ni del clavo
La adulacion fragante forastera:
Carnero y vaca fue principio y cabo;
Y con rojos pimientos y ajos duros
Tan bien como el señor comió el esclavo.
. . . .
Las descendencias gastan muchos Godos;
Todos blasonan, nadie los imita;
Y no son sucesores, sino apodos.
. . . .
Hoy desprecia el honor al que trabaja;
Y entonces fue el trabajo ejecutoria,
Y el vicio graduó la gente baja.
. . . .
¡Qué cosa es ver á un infanzon de España,
Abreviado en la silla á la gineta,
Y gastar un caballo en una caña!
Que la niñez al gallo le acometa
Con semejante municion apruebo;
Mas no la edad madura, la perfecta:
Ejercite sus fuerzas el mancebo
Enfrente de escuadrones, no en la frente
Del útil bruto la hasta del acebo.
El trompeta le llame diligente,
Dando fuerza de ley el viento vano,
Y al son esté el ejército obediente.
¡Con cuánta magestad llena la mano
La pica, y el mosquete carga el hombro
Del que se atreve á ser buen Castellano!

En su *Sátira sobre los peligros del matrimonio*, imitó en algunos pasages á Juvenal, como cuando describe la liviandad de Mesalina; y si abusó frecuentemente de su facilidad y de su ingenio, los empleó no pocas

veces con acierto: contestando á un amigo que le proponia que se casase, le dice con vehemencia:

¿He yo burlado á tu muger oronda?
¿He aclarado el secreto de la penca?
¿Llevé á tu hija robada á Trapisonda?
¿Quemé yo tus abuelos sobre Cuenca,
Que en polvos sirven ya de salvadera
Aunque pese á la sórdida Zellenca?
Pues si de estas desgracias verdaderas
No tengo yo la culpa, ni del daño
Que eternamente por su medio esperas;
Díme, ¿porqué con modo tan extraño
Procuras mi deshonra y desventura,
Tratando fiero de casarme ogaño?
Antes para mi entierro venga el cura
Que para desposarme; antes me velen
Por vecino á la muerte y sepultura;
Antes con mil esposas me encarcelen
Que aquesa tome; y antes que *sí* diga,
La lengua y las palabras se me hielen.
Antes que yo le dé mi mano amiga
Me pase el pecho una enemiga mano;
Y antes que el yugo que las almas liga
Mi cuello abrace, el bárbaro Otomano
Me ponga el suyo y sirva yo á sus robos;
Y no consienta al himeneo tirano.
Eso de casamientos á los bobos;
Y á los que en tí no estan escarmentados,
Simples corderos que degüellan lobos.

Libre y desenvuelto, deja correr la pluma al trazar la torpe corrupcion de algunos maridos:

Asi que por contrario de mas brio
Tengo, Polo cruel, al que me casa
Que al que me saca al campo en desafío.
Júzgalo, pues que puedes, por tu casa,

Fiero atril de san Lucas, cuando bramas
Obligado del mal que por tí pasa.
  Los hombres que se casan con las damas
Son los que quieren ver de caballeros
Sillas en casa llenas, llenas camas;
  Ver, sin saber de donde, los dineros,
Que los lleven en medio los señores,
Que les quiten los grandes los sombreros,
  Que los curen de balde los doctores....

Aun pasa mas allá en algun otro pasage de la misma sátira, violando como solia los justos límites de la decencia; por lo que me reduciré á copiar el siguiente retazo de la misma composicion, bastante á dar idea de Quevedo, pues que descubre al mismo tiempo la agudeza y facilidad de que tan frecuentemente abusaba:

  Con una cruz empiezan tus renglones,
Y juzgo que la envias por retrato
De la fiera muger que me dispones:
  Luego tras uno y otro garabato,
Me llamas libre porque no te escribo,
Aspero, duro, zahareño, ingrato.
  Dices que te responda si estoy vivo;
Sí lo debo de estar, pues tanto siento
La amarga hiel que en tu papel recibo.
  Ofrécesme un soberbio casamiento,
Sin ver que el ser soberbio es gran pecado,
Y que es humilde mi cristiano intento.
  Escribes que, por verme sosegado
Y fuera de este mundo, quieres darme
Una muger de prendas y de estado:
  Bien haces, pues que sabes que el matarme
Para sacarme de este mundo importa,
Y el morir se asegura con casarme.
  Dícesme que la vida es leve y corta,

Y que es la sucesion dulce y suave;
Y al matrimonio Cristo nos exhorta:
Que no ha de ser el hombre cual la nave
Que pasa sin dejar rastro ni seña,
O como en el ligero viento el ave.
¡Oh, si aunque yo pagase el fuego y leña,
Te viese arder, infame, en mi presencia,
Y en la de tu muger que te desdeña!
Yo confieso que Cristo da excelencia
Al matrimonio santo y que lo aprueba;
Que Dios siempre aprobó la penitencia.
Confieso que en los hijos se renueva
El cano padre para nueva historia,
Y que memoria deja de sí nueva;
Pero para dejar esta memoria,
Le dejan voluntad y entendimiento,
Y verdadera por soñada gloria.
Dices que para aqueste casamiento
Una muger riquísima se halla,
Con el de grandes joyas ornamento.
Has hecho mal, ó mísero, en buscalla
Con tan grande riqueza; que no quiero
Tan rica la muger para domalla.
Dices que me darán mucho dinero
Porque me case; lo barato es caro;
Recelo que me engaña el pregonero.
Su linage, me dices, que es muy claro;
Nunca para las bodas lo hubo oscuro,
Ni ya suele ser eso gran reparo.
Muéstrasmela vestida de oro puro;
Y como he visto píldoras doradas,
En ella temo bien lo amargo y duro.
Que hermanos tiene y madre muy honrada
Cuentas; ó coronista adulterado,
¡Tú las quieres tambien emparentadas!
De su buen parecer me has informado,
Como si por ventura la quisiera

Por su buen parecer para letrado.
Que tiene condicion de blanda cera :
Bien me parece, Polo; pero temo
Que la derrita como á tal cualquiera.
Gentil muger la llamas por extremo,
Por gentil me la alabas y prefieres;
Solo ya te faltaba el ser blasfemo.
Nunca salgas, traidor, de entre mugeres;
Muger sea el animal que te destruya,
Pues tanto á todas sin razon las quieres.

En el último tercio del pasado siglo se publicaron en un periódico de Madrid dos *sátiras* sin nombre de autor; pero que conocidamente son de D. Melchor Gaspar de Jovellanos, español digno de otro siglo, y que reunia al saber mas profundo un talento vario y ameno. En ellas se advierte por desgracia algun otro pasage poco limado, y frecuentemente cierta falta de cadencia y fluidez en la versificacion; pero á pesar de estas imperfecciones y de alguna expresion poco modesta, que pudiera haberse suprimido sin menoscabo de la gracia, en todo lo demas pueden presentarse ambas *sátiras* como dos excelentes modelos. En una de ellas contra la mala educacion de la juventud noble, se muestra el autor mas jovial que en la otra, divirtiéndose en pintar figuras ridículas con los colores mas vivos y adecuados :

¿Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
De pardomonte envuelto, con patillas
De tres pulgadas afeado el rostro,
Magro, pálido y sucio, que al arrimo
De la esquina de enfrente nos acecha
Con aire sesgo y baladí? Pues ese,
Ese es un nono nieto del Rey Chico.
Si el breve chupetin, las anchas bragas,

Y el albornoz no sin primor terciado,
No te lo han dicho; si los mil botones
De filigrana berberisca, que andan
Por los confines del jubon perdidos,
No lo gritan; la faja, el guadijeño,
El harpa, la bandurria y la guitarra
Lo gritarán.

Para servir de pareja al retrato anterior, traza despues el poeta este otro :

¿Será mas digno, Arnesto, de tu gracia
Un alfeñique perfumado y lindo,
De noble trage y ruines pensamientos?
Admiran su solar el alto Asueva,
Liria, Pamplona ó la feroz Cantabria;
Mas se educó en Sorez: Paris y Roma
Nueva fe le infundieron; vicios nuevos
Le inocularon. ¡Oh, cual otro el Bidasoa
Volvió á pasar! ¡Cual habla por los codos!
¿Quién calará su atroz *galimatias?*
Ni Du-Marsais ni Aldrete lo entendieran.
Mira cual corre, *en polison* vestido,
Por las mañanas de un burdel en otro,
Y entre alcahuetas y rufianes bulle!
No importa: viaja incógnito, con palo,
Sin insignias y en frac; nadie le mira.
Vuelve, se adoba, sale y huele á almizcle
Desde una milla. ¡Oh, cómo el sol chispea
En el charol del coche ultramarino!
¡Cual brillan los tirantes carmesíes
Sobre la negra crin de los frisones!
Visita, come en noble compañía;
Al Prado, á la luneta, á la tertulia,
Y al garito despues: ¡qué digna vida!
¡Digna de un noble! ¿quieres su compendio?
« P...., jugó, perdió salud y bienes;
Y sin tocar á los cuarenta abriles,

La mano del placer le hundió en la huesa. »

Con la misma viveza que retrata las personas, presenta el poeta á la vista todos los objetos que describe: ¿se trata de la antigua casa de un noble? nos parece que estamos en ella:

Sobre el porton de su palacio ostenta
Grabado en berroqueña un ancho escudo,
De medias lunas y turbantes lleno:
Nácenle al pie las bombas y las balas
Entre tambores, chuzos y banderas,
Como en sombrío matorral los hongos.
El águila imperial con dos cabezas
Se ve picando del morrion las plumas
Allá en la cima; y de uno y otro lado,
A pesar de las puntas asomantes,
Grifo y leon rampantes le sostienen:
Ve aquí sus timbres. Pero sigue, sube,
Entra y verás colgado en la antesala
El árbol gentilicio, ahumado y roto
En partes mil: verás que de sus ramas,
Cual suele el fruto en la pomposa higuera,
Sombreros penden, mitras y bastones:
En procesion aquí y allí caminan
En sendos cuadros los ilustres deudos,
Por hábil brocha al vivo retratados.
¡Qué gregüescos! ¡qué caras! ¡qué bigotes!
El polvo y telarañas son los gages
De su vejez. ¿Qué mas? Hasta los duros
Sillones moscovitas, y el chinesco
Escritorio con ámbar perfumado,
En otro tiempo de marfil y nácar
Sobre ébano embutido, y hoy deshecho,
La ancianidad de su solar pregonan.

Si del antiguo palacio de un noble desciende el poeta á pintar la humilde casa de una cortesana, halla en

su paleta colores igualmente propios :

No adornaban
Tu casa entonces, como ogaño, ricas
Telas de Italia ó de Canton, ni lustros
Venidos del Adriático, ni alfombras,
Sofá otomano, ó muebles peregrinos :
Ni la alegraban, de Bolonia al uso,
La simia, il papagallo é la spineta.
La salserilla, el zahumador, la esponja,
Cinco sillas de enea, un pobre anafe,
Un bufete, un velon y dos cortinas,
Eran todo tu ajuar; y hasta la cama,
Do alzó despues tu trono la fortuna,
¡Quién lo diria! entonces era humilde.

Parecia que el poeta se habia estado divirtiendo á costa de la disolucion y extravíos de los jóvenes á quienes zahiere; pero su amarga risa no era sino de indignacion; y llegando esta á cierto punto, rebosa, por decirlo asi, á pesar del poeta, que al instante toma el tono áspero y vehemente del enojo :

¡Cuántos, ó Arnesto, asi! Si alguno escapa,
La vejez se anticipa y le sorprende;
Y en cínica é infame soltería,
Solo, aburrido y lleno de amarguras,
La muerte invoca, sorda á su plegaria.
Si antes al ara de himeneo acoge
Su delincuente corazon, y el resto
De sus amargos dias le consagra,
¡Triste de aquella que á su yugo unida
Víctima cae! Los primeros meses
La lleva en triunfo acá y allá, la mima,
La galantea.... palco, diges, galas,
Coche á la inglesa.... ¡Míseros recursos!
El buen tiempo pasó. Del vicio infame
Corre en sus venas la cruel ponzoña:

Tímido, exhausto, sin vigor.... ¡qué rabia!
El tálamo es su potro.

Hablando de la Oda sublime, se dijo que el entusiasmo autorizaba en ella cierto desórden bellísimo; y del mismo modo es muy natural y oportuno en la *sátira* cierto desenlace aparente, que anuncia el ímpetu de la indignacion, cual si no consintiese al poeta detenerse á recorrer las ideas intermedias. En la composicion citada se halla un ejemplo de esta clase: despues de aludir el poeta al estado de flaqueza á que ha reducido el vicio á la generacion actual, prosigue de esta manera:

Apenas de hombres
La forma existe... ¿A dónde está el forzudo
Brazo de Villadrando? ¿Dó de Argüello
O de Paredes los robustos hombros?
¿El pesado morrion, la penachuda
Y alta cimera acaso se forjaron
Para cráneos raquíticos? ¿Quién puede
Sobre la cuera y enmallada cota
Vestir ya el duro y centellante peto?
¿Quién enristrar la ponderosa lanza?
¿Quién?.... Vuelve, fiero Berberisco, vuelve,
Y otra vez corre desde Calpe á Deva,
Que ya Pelayos no hallarás ni Alfonsos
Que te resistan; débiles pigmeos
Te esperan: de tu corva cimitarra
Al solo amago caerán rendidos...

Cualquiera advierte la bellísima transicion con que interrumpiendo al parecer su discurso, salta el poeta á una idea que parece distante, pero que está en el fondo enlazada con la precedente.

Despues de expresar con fuego el riesgo que corre la patria, necesitaba el poeta desahogar su corazon

con sentidas quejas; y asi se le oye, al concluir, declamar con vehemencia:

¡Y es este un noble, Arnesto! ¡Aquí se cifran
Sus timbres y blasones!... ¿De qué sirven
La clase ilustre, una alta descendencia
Sin la virtud? Los nombres venerandos
De Laras, Tellos, Haros y Girones
¿Qué se hicieron? ¿Qué genio ha deslucido
La fama de sus triunfos? ¿Son sus nietos
A quienes fia su defensa el trono?
¿Es esta la nobleza de Castilla?
¿Es este el brazo un dia tan temido,
En que libraba el castellano pueblo
Su libertad? ¡O vilipendio! ¡ó siglo!

La otra *sátira* de Jovellanos, contra la corrupcion de costumbres, presenta un carácter muy distinto de la anterior: en ella se ve al poeta animado desde el principio de otro sentimiento, que le consiente apenas divertirse en tono festivo, y antes bien le induce á expresarse con la energía severa de magistrado:

Ya la notoriedad es el mas noble
Atributo del vicio, y nuestras Julias,
Mas que ser malas, quieren parecerlo.
Hubo un tiempo en que andaba la modestia
Dorando los delitos: hubo un tiempo
En que el recato tímido cubria
La fealdad del vicio; pero huyóse
El pudor á vivir en las cabañas.
Con él huyeron los felices dias,
Que ya no volverán; huyó aquel siglo
En que las necias burlas de un marido
Las bascuñanas crédulas tragaban;
Mas hoy Alcinda desayuna al suyo
Con ruedas de molino: triunfa, gasta,
Pasa saltando las eternas noches

Del crudo enero, y cuando el sol tardío
Rompe el Oriente, admírala golpeando,
Cual si fuese una extraña, el propio quicio.

Las funestas consecuencias de los malos casamientos encienden la imaginacion del poeta; descubriéndose en sus acentos el tono vehemente de una justa ira:

¡Qué de males
Esta maldita ceguedad no aborta!
Veo apagadas las nupciales teas
Por la discordia con infame soplo
Al pie del mismo altar; y en el tumulto,
Bríndis y vivas de la tornaboda,
Una indiscreta lágrima predice
Guerras y oprobios á los mal unidos:
Veo por mano temeraria roto
El velo conyugal; y que corriendo
Con la impudente frente levantada
Va el adulterio de una casa en otra;
Zumba, festeja, rie, y descarado
Canta sus triunfos, que tal vez celebra
Un necio esposo, y tal de un hombre honrado
Hieren con dardo penetrante el pecho,
Su vida abrevian, y en la negra tumba
Su error, su afrenta y su despecho esconden.

Lleno el poeta de indignacion á vista de tamaños males, vuélvese con ímpetu contra los extravíos de la opinion y la parcialidad de las leyes:

¡O pundonor mortífero! ¿Qué causa
Te hizo fiar á guardas tan infieles
Tan preciado tesoro? ¿Quién, ó Témis,
Tu brazo sobornó? Le mueves cruda
Contra la triste víctima que arrastra
La desnudez y el desamparo al vicio,
Contra la débil huérfana, del hambre

Y del oro acosada, ó al halago,
La seduccion y al tierno amor rendida:
La expilas, la deshonras, la condenas
A incierta y dura reclusion; y en tanto
Ves indolente en los dorados techos
Cobijado el desórden, ó le sufres
Salir en triunfo por las anchas plazas,
La virtud y el honor atropellando.

El que siente con vehemencia se expresa con rapidez; y al punto percibimos en la velocidad con que se agolpan las ideas y las palabras, que es cierto y no fingido el estado de agitacion en que se nos muestra el poeta:

Ya ni el rico Brasil ni las cavernas
Del nunca exhausto Potosí nos bastan
A saciar el hidrópico deseo,
La ansiosa sed de vanidad y pompa.
Todo lo agotan; cuesta un sombrerillo
Lo que antes un estado, y se consume
En un festin el dote de una Infanta.
Todo lo tragan; la riqueza unida
Va á la indigencia: pierde, pordiosea
El noble, engaña, empeña, malbarata,
Quiebra y perece; y el logrero goza
Los pingües patrimonios, premio un dia
Del generoso afan de altos abuelos.
¡O ultrage! ¡ó mengua! todo se trafica:
Parentesco, amistad, favor, influjo;
Y hasta el honor, depósito sagrado,
O se vende ó se compra.

Creo que los pasages citados, y no son los únicos de mérito, bastarán para comprobar cuan merecidos sean los elogios que se han dado á estas composiciones.

No siempre la *sátira* asesta sus tiros contra los vicios ó los defectos ridículos de las costumbres, sino

que tambien se burla con donaire de los malos escritos, trocándose de moral en literaria: á cuya última clase pertenecen algunas de las antiguas, como dos de Barahona de Soto y alguna composicion de Villegas; y muy superior á todas las publicadas en época precedente la que se imprimió en el siglo último en el *Diario de los literatos de España*, encubriéndose su autor D. José Gerardo de Herbas bajo el fingido nombre de Jorge Pitillas. Supónese en ella el poeta irritado al ver el estrago de la literatura, y animado del deseo de desahogar su bílis:

No mas, no mas callar; ya es imposible:
Alla voy, no me tengan, fuera digo;
Que se desata mi maldita horrible.
No censures mi intento, Lelio amigo,
Pues sabes cuanto tiempo he contrastado
El fatal movimiento que ahora sigo.
Ya toda mi cordura se ha acabado,
Ya llegó la paciencia al postrer punto,
Y la atacada mina se ha volado.
Protesto, que pues hablo en el asunto,
Ha de ir lo de antaño y lo de ogaño,
Y he de echar el repollo todo junto.
Las piedras que mil dias ha que apaño
He de tirar sin miedo, aunque con tiento,
Por vengar el comun y el propio daño.
Baste ya de un indigno sufrimiento,
Que reprimió con débiles reparos
La justa saña del conocimiento.
He de seguir la senda de los raros;
Que mendigar sufragios de la plebe
Acarrea perjuicios harto caros:
Y ya que otro no chista ni se mueve,
Quiero yo ser satírico Quijote
Contra todo escritor follon y aleve:

Guerra declaro á todo monigote;
Y pues sobran justísimas razones,
Palo habrá de los pies hasta el cogote.

En todo el contexto de esta sátira reinan la viveza y facilidad, y abundan la sal y el donaire, como en estos pasages dirigidos contra los corruptores de la lengua:

Hablo frances aquello que me basta
Para que no me entiendan ni yo entienda,
Y á fermentar la castellana pasta.
Y aun por eso me *choca* la leyenda,
En que no *arriva* hallarse en *apanage*
Bien entendido que al discreto ofenda.
Batir en ruina es célebre *pasage*
Para adornar una española *pieza;*
Aunque Galvan no entienda tal potage.
¿Qué es eso, Lelio, mueves la cabeza?
¿Que no me crees, dices? ¿Que yo mismo
Aborrezco tan bárbara simpleza?
Tienes, Lelio, razon.

Y poco mas allá, hablando del escrito de un pedante.

El estilo y la frase inculta y fea
Ocupa la primera y postrer llana,
Que leo enteras sin saber que lea.
No halla la inteligencia siempre vana
Sentido en que emplearse, y en las voces
Derelinques la frase castellana.
¿Porqué nos das tormentos tan atroces?
Habla, bribon, con menos ritornelos,
A paso llano y sin vocales coces:
Habla como han hablado tus abuelos,
Sin hacer profesion de boquilobo,
Y en tono que te entienda Ciempozuelos.
Perdona, Lelio, el descortes arrobo;
Que en llegando á este punto no soy mio,
Y estoy con tales cosas hecho un bobo:

Déjame lamentar el desvarío
De que nuestra gran lengua esté abatida,
Siendo de la elocuencia el mayor rio.
Es general locura tan crecida,
Y casi todos hablan cual pudiera
Belloso Geta ó rústico Numida.

El poeta toma para sus pinturas una brocha cargada de color fuerte, y la maneja luego con la mayor facilidad y desenfado: asi habla de un mal libro:

Fíjanse en las esquinas cartelones,
Que al poste mas macizo y berroqueño
Le levantan ampollas y chichones.
Un título pomposo y halagüeño,
Impreso en un papel azafranado,
Da del libro magnífico diseño.
Atiza la gaceta por su lado,
Y es gran gusto comprar por pocos reales
Un librejo amarillo y jaspeado.
Caen en la tentacion los animales,
Y aun los que no lo son, porque desean
Ver á sus compatriotas racionales;
Pero ¡ó dolor! mis ojos no lo vean:
Al leer del fróntis el renglon postrero,
La esperanza y el gusto ya flaquean;
Marin, Sanz ó Muñoz son mal agüero;
Porque engendran sus necias oficinas
Todo libro incivil y chapucero.
Crecen á cada paso las mohinas,
Viendo brotar por planas y renglones
Mil sandeces insulsas y mezquinas.
Toda dedicatoria es clausulones
Y voces de pie y medio, que al Mecenas
Le dan, en vez de incienso, coscorrones.

Amenaza el poeta con censurar, señalándolos con sus propios nombres, á tanto mal escritor, de la mis-

ma suerte que lo hicieron los mejores satíricos antiguos y modernos, con cuyo ejemplo se apoya; respondiendo asi al amigo que se esforzaba por disuadirle:

Cesen ya, Lelio, pues, tus displicencias;
Y á vista de tan nobles ejemplares
Ten los recelos por impertinencias:
Y excusemos de dares y tomares,
Que el hablar claro siempre fue mi maña
Y me como tras ello los pulgares.
Conozco que el fingir me aflige y daña;
Y asi á lo blanco siempre llamé blanco,
Y á Mañer le llamé siempre alimaña.
No por eso mi genio liso y franco
Se empleará tan solo en la censura
Del escritor que cree cojo ó manco:
Con igual gusto, con igual lisura
Dará elogios humilde y respetoso
Al que goza en el mundo digna altura;
Que no soy tan mohino y escabroso
Que me oponga al honor, crédito y lustre
De autor que es benemérito y famoso.

Mas puesto que es tan corto el número de tales escritores, y tan abundante la cosecha de malos, insiste el poeta en su propósito, y concluye ratificándose en él, como estimulado cada vez mas por el deseo que mostró al principio:

De aqui adelante pienso desquitarme,
Tengo de hablar y caiga el que cayere;
Y en vano es detenerme y predicarme.
Y si acaso tú ú otro me dijere
Que soy semipagano y corta pala,
Y que este empeño mas persona quiere,
Sabe, Lelio, que en esta cata y cala
La furia que me impele y que me ciega

Es la que el desempeño mas señala:
Que aunque es mi Musa principiante y lega,
Para escribir contra hombres tan perversos,
Si la naturaleza me lo niega,
La misma indignacion me hará hacer versos.

20. Desde el mismo siglo de Homero dejó Grecia á la posteridad el ejemplar mas antiguo que exista de *Poema didáctico*; que tal es el de *Obras y dias* en que unió Hesiodo preceptos de agricultura, consejos morales y fábulas religiosas de su pais. Este poema sugirió á Virgilio la idea de sus *Geórgicas*, muy superiores á su modelo, y á que no han podido acercarse ni á larga distancia tantos poetas como se han sucedido en el trascurso de muchos siglos. Repútase en efecto aquel poema como la obra mas perfecta en su género; y no parece sino que su autor estaba cierto de este voto de la posteridad, pues condenando á las llamas su *Eneida*, poco satisfecho de su mérito, no incluia sus *Geórgicas* en tan injusta y dura sentencia.

Esta obra presenta el mejor dechado de un poema *didáctico*: hállanse en ella preceptos de agricultura dados sin sequedad ni fastidio, episodios variados y unidos con acierto al asunto principal, descripciones inimitables, cuadros bellísimos, versificacion dulce y sonora; en una palabra, cuanto anuncia la union feliz de la razon, de la imaginacion y del buen gusto para dar á luz una obra perfecta.

Por lo respectivo á la *poesía didáctica española*, véase el apéndice en el tomo segundo de esta coleccion.

CANTO V.

1. La *Tragedia* no refiere, sino imita y representa una accion grave, capaz de excitar terror y lástima en el ánimo de los espectadores, procurando para conseguirlo que la ficcion se acerque, en cuanto sea posible y conveniente, á la realidad. Parece extraño á primera vista, y nada hay sin embargo mas cierto, que nos causen placer unos sentimientos de suyo desagradables, y que veamos con gusto la representacion de sucesos que, si pasaran efectivamente, no podríamos presenciarlos sin dolor y angustia. Pero la causa de esa especie de contradiccion la descubrió sagazmente Aristóteles, notando que es tal la inclinacion natural del hombre á la imitacion, y tanto lo que se complace su amor propio al descubrir la semejanza que media entre el trasunto y el original, que nos agrada ver bien imitados aun aquellos objetos cuya vista no podríamos tolerar. Del mismo modo, pues, que experimentamos una sensacion agradable al ver, por ejemplo, el cuadro de una batalla pintado por Julio Romano, ó el grupo de Laocoonte, leemos con deleite la viva descripcion que hace Virgilio de la desgracia de ese infeliz padre; porqué la diferencia no consiste sino en los diversos medios que emplean para su imitacion la escultura, la pintura y la poesía; valiéndose esta de palabras, asi como las otras de mármoles y de colores.

Ya se colige de donde nace principalmente el pla-

cer que nos causa la tragedia; pues produciendo en el ánimo una sensacion viva que le conmueva, pone en ejercicio su sensibilidad, aunque sin llegar hasta el punto de dolor y congoja que la realidad misma: que es lo que probablemente intentó expresar Aristóteles en un pasage que por muchos siglos ha hecho delirar infinito á sus comentadores; que es cuando dice aquel filósofo en el capítulo VI de su Poética, que *la tragedia, por medio del terror y de la compasion, purga aquellas dos pasiones;* esto es, les quita la parte acerba y dolorosa que tendria la realidad; y no les deja, por medio de la imitacion, sino el grado de fuerza conveniente para producir una sensacion agradable.

Esta es la especie de placer propio de la tragedia: pudiendo añadirse dos observaciones, tomadas de extremos opuestos, y que comprueban la misma verdad: las tragedias que no nos agitan y conmueven, nos disgustan por insulsas y frias; habiendo tenido razon Aristóteles en llamar á Eurípides el mas trágico de los poetas griegos, porque sus dramas dejaban mas profunda impresion en el ánimo, acabando casi siempre con fin desgraciado. Por el contrario, cuando el poeta por anhelo de parecer muy trágico traspasa cierto límite, y llega á causarnos *horror* con los objetos que presenta á la vista, ya el placer desaparece; porque se acerca demasiado la sensacion ingrata que produce la imitacion á la que produciria la misma verdad. Se ve, por ejemplo, con profundo *terror* á Moncasin (en la defectuosa tragedia que lleva su nombre unido al de Blanca) cuando sale de la sala del tremendo tribunal de Venecia, y se detiene un instante al entrar por la fatal puerta; pero cuando

se le ve ajusticiado, ya se experimenta un *horror* tan desagradable que obliga á apartar la vista del odioso espectáculo.

2. Por *fábula* de una tragedia, asi como de cualquier otro drama, se entiende el arreglo de su plan, la disposicion de las diversas partes que constituyen la *accion* representada; parte la mas esencial, como que es el fundamento de todas. La primera regla tocante á este punto, prescrita desde el tiempo de Aristóteles y derivada de la naturaleza misma, es la *unidad de accion:* regla comun á todos los tiempos y paises, y la mas necesaria en el drama, puesto que aspira á producir en el ánimo una impresion profunda. Nada facilita mas el conseguirlo que el que todas las partes se dirijan á un solo punto; pues entonces la memoria no se fatiga, el entendimiento no se distrae, y el corazon recibe mas de lleno la impresion que se solicita: es como una plaza asediada, que ve asestadas todas las baterías enemigas contra una parte flaca del muro.

Cuando, por el contrario, la accion dramática no tiene la necesaria *unidad*, los inconvenientes que de ello resultan son sumamente graves: una accion doble, encaminada á dos blancos diferentes, ó una sola tan enmarañada y confusa que no nos deje percibir un centro único, divide ó abruma la atencion, necesita el continuo esfuerzo del entendimiento y de la memoria, para no perder el hilo de la trama, y nos obliga á volver frecuentemente atras, en lugar de seguir á placer la comenzada senda; todo lo cual disminuye notablemente el deleite que debiéramos experimentar. Aun cuando pudiera ser igual, nos disgus-

taria siempre ver que el poeta habia empleado varios y embarazosos medios, cuando pudiera haberle bastado uno solo y sencillo; y le haríamos entonces la misma reconvencion que al inventor de una máquina que hubiese aumentado sin necesidad ruedas y resortes.

« En vano se aplican muchos modos para *una accion*.... Si una sola basta para enseñar y deleitar en un poema, ¿para qué se aplicarán muchas?..... » Asi decia fundadamente en el siglo décimosexto un escritor español (el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*) recomendando como esencialísima la *unidad de accion*.

3. Para conocer si una tragedia observa ó no la *unidad de accion*, el medio mas fácil, á mi entender, es observar si todo su argumento puede reducirse á una *sola y única cuestion*, propuesta desde el principio, oscura é incierta durante el curso del drama, y aclarada y resuelta al fin. Dos ejemplos, tomado uno del teatro español y otro del griego, pondrán de manifiesto esta doctrina: en la tragedia de la *Raquel*, de D. Vicente Garcia de la Huerta, se supone á Alonso Octavo prendado de una Judía, con cuya pasion y devaneos ha olvidado sus glorias; y á los Castellanos resentidos de aquella flaqueza y procurando libertar al rey de tan torpe yugo, primero con súplicas y representaciones, y al cabo conspirando contra Raquel. ¿Triunfará esta, favorecida por la pasion del príncipe, ó perecerá á impulsos de los súbditos irritados? Esta es la cuestion que sirve de argumento al drama, y que permaneciendo durante su curso dudosa é ndecisa, queda al fin resuelta con la muerte de la Hebrea.

El asunto trágico mas celebrado del teatro griego, recomendado como modelo por Aristóteles, y admirado en todos los siglos y naciones, es el de *Edipo*; y sin duda debe de encerrar en sí gran mérito, cuando ademas de haberlo tratado Sóphocles entre los Griegos, lo trató tambien Eurípides, cuya obra no ha llegado á nosotros; como ha sucedido igualmente á la de Julio César, que ensayó este asunto en Roma antes que Séneca: en Francia lo han tratado Corneille, Voltaire y La Motte; y en Italia y en España no ha faltado quien haya traducido la obra griega, como lo han hecho Orfatto Giustiniano, y Estala. El argumento de la célebre tragedia de Sóphocles *Edipo rey*, (para distinguirla de la de *Edipo en Colonna*) se reduce á lo siguiente: ese príncipe, que se cree hijo del rey de Corinto, ha huido de aquel pais para evitar que se cumpla el fatal oráculo de Apolo, que le habia anunciado que seria parricida é incestuoso: despues de haber abandonado, con ese motivo, á los que reputaba sus padres, dirígese á Tebas, afligida entonces por el Esfinge, le vence y salva al pueblo; el cual agradecido le da el trono vacante por muerte del rey Layo, juntamente con la mano de la reina viuda. Todo eso se supone sucedido antes de que principie el drama; pero desde que empiezan las averiguaciones sobre quien habia dado muerte á Layo, (cuyo crímen exigian los Dioses que se castigase, para que cesase la peste) y desde que principia el público á sospechar si realmente será Edipo el culpado, toda la curiosidad é interes de los espectadores se reduce á un solo punto; á saber: si efectivamente es Edipo el homicida que se busca, y si se ha cumplido en él el fatal oráculo. Esta cuestion, de que depende no solo la suerte de una familia augus-

ta, sino la felicidad de un reino, es la *única* sobre que versa el drama; y cuando despues presentemos un sucinto análisis de esta obra de Sóphocles, se observará como ha bastado á aquel gran poeta para componer su tragedia, sin mezcla de ninguna materia extraña.

4. Acerca de la extension material de la tragedia y del número de actos, me parece que la regla que debe observarse es atemperarse á la costumbre de cada nacion y seguir el ejemplo de los mejores maestros; no solo por el influjo que tienen los hábitos, siendo muy arriesgado el contrarestarlos, sino porque suelen traer su orígen del carácter mismo de la nacion. Un Español, por ejemplo, no asistiria con gusto á un drama tan largo como los que suelen divertir á los Alemanes; y por otra parte, como en España está acostumbrado el pueblo á comedias heróicas en tres actos, no hallo inconveniente en que una tragedia conste de los mismos, aunque generalmente tenga cinco esa especie de drama.

Lo esencial es que no haya en ella partes inútiles, que son como esas plantas que nacen al arrimo de otras y les impiden medrar; sino que los *episodios* que se unan á la accion principal sean necesarios, si es posible, para su mejor desarrollo; ó por lo menos, esten enlazados con tanto arte que parezcan contribuir á sostenerla y auxiliarla. Cuando, por el contrario, se ve que el objeto del poeta no ha sido sino llenar un hueco, para que la accion complete su medida, esas partes extrañas y mal embutidas producen en el drama un efecto aun mas reprensible que los ripios en los versos. Sin salir del ya citado

ejemplo de *Edipo*, fácil es advertir como se extraviaron dos autores tan célebres como Corneille y Voltaire, por querer aumentar con partes inconexas é inútiles el sencillo plan de la tragedia de Sóphocles. Por creer escaso el argumento del drama griego para trasladarlo del mismo modo al teatro moderno; por evitar el acto V (de que hablaré en otro lugar); y porque « no entrando el amor en la tragedia de Sóphocles, carecia del principal encanto que está en posesion de captar el aplauso público, » segun se expresó el mismo Corneille, imaginó este desacertadamente los amores de Teseo, rey de Atenas, y de una princesa hija de Layo, que ofuscan el asunto principal, dividen el interes que debia recaer enteramente sobre Edipo, y embarazan el curso de la accion desde el principio al fin, con menoscabo de la competente *unidad*. ¿Cómo pudo, pues, el gran Corneille llamar á tan inoportunos amores *episodio feliz?*

Voltaire, muy superior en el *Edipo* á su antecesor, pero cediendo como él á los caprichos de la moda, ó no hallando en el drama griego materiales bastantes para el suyo, imaginó los amores episódicos del aventurero Philoctetes y de la anciana reina de Tebas, madre y esposa de Edipo; y este pegadizo inoportuno, que desluce y entorpece los tres primeros actos, y que disgusta aun mas en la representacion que en la lectura, es el defecto principal de ese drama, lleno por otra parte de mil bellezas, pero que no alcanzan á disculpar la falta de conexion de todas las partes con un *fin único*, que es en lo que consiste la *unidad de accion*. Un crítico frances observó que si despues de leer el primer acto de esa tragedia, saltase el lector hasta la mitad del tercero, la accion principal pudiera

anudarse igualmente bien: prueba concluyente de que el episódio de Philoctetes no es un medio favorable á la accion, sino mas bien un obstáculo. asi es que aparece empleado meramente para llenar los tres primeros actos, como no lo negó el autor mismo; y que la accion no empieza á caminar libre y desembarazada hasta que suelta esa especie de rémora, y se adelanta rápidamente á su fin. El poeta, que se mostró tan gran maestro en los dos últimos actos, tuvo la sinceridad de confesar algunos años despues, hablando de su obra: « que en ella habia dos tragedias, una que versaba sobre Philoctetes, y otra sobre Edipo. »

Si tan vituperable es el defecto de episodios inútiles en el principio ó á la mitad de un drama, fácil es colegir cuanto se agravará el mal cuando la parte ociosa se halle colocada en los últimos actos, tanto mas importantes cuanto que deben despertar el mas vivo interes: triste cosa es tener cualquiera miembro paralizado; pero á lo menos debe procurarse que no cunda el mal á la cabeza. Los críticos imputan con razon ese defecto á la tragedia de los *Horacios* de Corneille; porque acabando la accion principal en los tres primeros actos, los otros dos no son sino una añadidura inútil, ó por mejor decir, dañosa, pues que presenta una accion distinta con detrimento de la principal. En aquel drama el interes grande, digno del pincel sublime de Corneille, es la contienda entre Roma y Alba, y los sentimientos que excita en las dos familias de Horacios y de Curiacios; pero cuando uno de los primeros, despues de triunfar de los tres enemigos, mata á su propia hermana porque habia manifestado compadecer á su querido, y cuan-

do luego la única duda que ocurre al público (si es que hay siquiera esta incertidumbre) consiste en saber si Horacio será condenado por su crímen, ó absuelto en favor de su triunfo, naturalmente se debilita la impresion que han causado los primeros actos: el último, como dice el mismo Corneille, *se reduce á las defensas de una causa.*

Una observacion semejante puede hacerse, á lo menos hasta cierto punto, respecto de una tragedia española, *Sancho Ortiz de las Roelas* (que es la *Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, refundida por D. Cándido Maria Trigueros). Sancho, amante de Estrella, con quien debia desposarse el mismo dia, recibe del rey la órden de matar á un caballero, que se supone habia agraviado al monarca; lo promete Sancho Ortiz; descubre luego el nombre, y resulta ser el de su mayor amigo, el del hermano de su querida: ¿qué hará en tal conflicto? Resuélvese al fin á cumplir su palabra, desafía á Justos Tavera, le mata; y Estrella recibe la noticia de la muerte de su hermano en el momento mas feliz de su vida; cuando estaba ataviándose para la boda. Huérfana, sola ya en el mundo, no tiene mas amparo que el de su prometido esposo; él la vengará y será su consuelo; asi grita la infeliz en lo mas agudo de su pena:

Llamadme, amigos, llamadme
A Sancho Ortiz; venga aprisa;
Consuéleme con vengarme.....

Mas entonces el juez interrumpe sus acentos, diciéndole con sequedad:

Ved que ese es el homicida;
Él le mató. —

Esta situacion bellísima es sumamente trágica; y el

poeta acertó á encerrarla con toda su fuerza en esta sentida exclamacion de Estrella:

¡Mi hermano es muerto; y le ha muerto
Sancho Ortiz!....

Tal es la accion que ocupa los dos primeros actos, y que da lugar á escenas interesantes, algo parecidas á las del Cid, aunque inferiores por la índole del argumento; pero el interes decae necesariamente en los últimos actos, embarazados con el proceso de Sancho Ortiz y con el mezquino personage del rey.

5. La tragedia no elige para sus imitaciones cualquiera accion comun, de las que estamos viendo suceder todos los dias; sino una grave desgracia de las que ocurren á personas muy elevadas por su poder ó por otra causa semejante. La razon de esto es muy sencilla: tratándose de despertar la curiosidad y de conmover el corazon, no se conseguiria tan fácilmente uno ni otro presentando el cuadro de un suceso ordinario y frecuente: las impresiones repetidas pierden por eso mismo su fuerza. Lo contrario se verifica cuando la accion trágica presenta un aspecto singular y extraordinario; y hasta la misma grandeza de los personages, no solo hace mas verosímil la elevacion de pensamientos y de estilo que la tragedia requiere, sino que contribuye poderosamente á que consiga esta su principal objeto. Nos causa terror y conmiseracion la desgracia sucedida á cualquier persona; pues naturalmente nos hace volver la vista á nuestra propia debilidad y tomar parte en los males agenos por natural simpatía; pero no tiene duda que esos sentimientos son mas vivos cuando la desgracia ha sobrevenido á personas cuyo poder ó fama

nos obliga á contemplarlas con cierto prestigio; porque haciendo involuntariamente la comparacion entre su antiguo estado próspero y su actual infortunio, nos parece este mas grave, y nos fuerza á contemplar con mas desconfianza y temor nuestra misma prosperidad. Al ver, por ejemplo, á *Edipo en Colonna* (tragedia de Sóphocles) ciego, desterrado, y sostenido en el brazo de su hija, no es posible olvidar que aquel desgraciado no es solo un hombre, digno de compasion por ese solo título; sino que nació destinado á un trono, que llegó á ocuparlo, y que la fatalidad le ha arrastrado al último extremo de miseria. Cualquier hombre que sacrificase su amor y la felicidad de su vida, por no dejar impune la afrenta hecha á su padre, excitaria sin duda nuestro vivo interes; pero asi que oimos (en las comedias de nuestro antiguo teatro, y en la tragedia que de él imitó Corneille) que ese desgraciado amante, ese hijo pundonoroso es el *Cid*, su solo nombre basta para embargar nuestra atencion y para conmover nuestro ánimo.

6. El alma de la tragedia es la lucha y contraste de pasiones, sin las cuales no parece sino un cuerpo muerto y helado: asi es que no hay belleza ninguna que pûeda suplir esa falta; porque las demas perfecciones del arte podrán, si se quiere, recrear la razon y halagar la imaginacion ó el oido; pero el corazon necesita sentir, y las pasiones son las únicas que le conmueven. Argumentos trágicos hay que por esa sola dote tendrán siempre un poderoso encanto en el teatro: tal es el citado argumento del *Cid*.

La lucha entre la pasion mas tierna del alma y

uno de los principales deberes dictados por la naturaleza, aparecerá bella é interesante en todos los siglos y naciones; porque el corazon humano entenderá siempre ese lenguaje; pero si se muda uno de los dos resortes, y se sustituye un frio deber (y mucho mas si es equivocado) á un sentimiento natural, la accion trágica perderá gran parte del interes que tanto la realzaba. Asi ha sucedido en la tragedia de *Sancho Ortiz*: este mata al hermano de su querida sin motivo, sin provocacion ni ofensa, solo por obedecer ciegamente una órden injusta del rey; el público recuerda á cada instante la verdad con que el mismo Sancho exclama:

Palabra por mí mal dada,
Y para mi mal cumplida!....

pues que no debió hacer ni lo uno ni lo otro; y por consiguiente, aunque disculpen en parte su accion las preocupaciones de aquel siglo, la lucha de su corazon no es tan noble ni puede excitar el mismo interes que la de Rodrigo, el cual si mata al padre de Jimena, es porque este habia antes agraviado al suyo. La diferencia que media entre uno y otro caso es tan grande, que refleja, por decirlo asi, hasta sobre las dos queridas: la pasion de Estrella excita menos interes en nosotros, porque la accion de Sancho Ortiz es de tal naturaleza que debe hallar poca disculpa ante los ojos de su amante; pero el motivo mismo que lucha contra el amor en el alma de Jimena aboga indirectamente en favor de Rodrigo: si ella debe vengar la muerte de su padre, Rodrigo no debió dejar impune la afrenta del suyo. ¡Qué manantial de bellezas no ha debido nacer de la lucha de tales pasiones, diestramente manejada!

7. Para que la tragedia pueda conmover fuertemente, se procura con razon (y Aristóteles lo recomendó con acierto) presentar el contraste de violentas pasiones luchando con los sentimientos de la naturaleza; como acontece, por ejemplo, en el sabido argumento de Atreo y de Thiestes. Siempre nos produciria terror profundo ver á un enemigo implacable, que en el acto de fingir reconciliarse con su contrario, le presenta como prenda de union una copa llena de la sangre de su propio hijo; pero cuando en este pasage de la tragedia de Crebillon (que lo imitó de Séneca) dice Atreo á Thiestes:

« ¿Conoces esta sangre?.... »

y el infeliz padre le responde:

« Reconozco
A mi *hermano.* »

esta sola palabra gradúa el terror hasta el último punto.

El otro ejemplo que he citado en el texto es el de Orestes: argumento tan sumamente trágico, que lo trataron en Grecia Esquilo, Sóphocles y Eurípides, y que se ha visto repetido de mil modos en el teatro moderno, con mas ó menos éxito. La situacion de cualquiera persona que entrase en un palacio para asesinar una reyna, deberia naturalmente causar terror; pero cuando se ve que es Orestes quien va á matar á Clitemnestra; cuando el coro, en la *Electra* de Sóphocles, prepara asi el ánimo de los espectadores:

Ya con cautela y silenciosa planta
Un vengador terrible de los muertos
En el solar penetra de sus padres,
Pronto en la diestra el homicida acero....

nos estremecemos al reflexionar quien es el que vi-

bra la espada y cual el seno que va á traspasar; y el terror nos embarga el aliento, cuando oimos á lo lejos los quejidos de la reina, que exclama:

¡Ten piedad, hijo mio, de tu madre!

Imposible parece producir sensacion mas profunda; pero Sóphocles la aumenta todavía, dándole un color sombrío y religioso: Clitemnestra, asesina de su esposo, estaba condenada por los dioses á morir á manos de su propio hijo; y el coro dice al oir las últimas exclamaciones de la infeliz, en el acto de recibir los postreros golpes:

La imprecacion fatal ya se ha cumplido:
Levántanse los muertos de la tumba
A saciarse en la sangre de los vivos.

¡Qué terror no debia producir esta escena!

8. Pues que la tragedia es una imitacion, y que por su medio se propone producir una viva impresion en el ánimo, dedúcese claramente que debe procurar, en cuanto esté á su alcance, parecerse á la verdad misma: he dicho en cuanto esté á su alcance, porque una imitacion no es una copia servil, ni es dado á un poeta llevar en el teatro la ilusion á tal punto que crean los espectadores estar viendo realmente el palacio de Argos ó de Tebas, y las desgracias de Agamenon ó de Edipo. Mas el arte puede aspirar á tal perfeccion, que el espectador olvide insensiblemente que la accion que ve representar es fingida; y que en medio de los vivos sentimientos que le conmuevan, le cueste violencia volver sobre sí mismo y hacer esa reflexion para calmar su angustia. Asi se experimenta en las tragedias de los grandes maestros; y esa fiel imitacion de la verdad es la

regla fundamental de las composiciones dramáticas.

9. Se ha escrito y disputado tanto acerca de la *unidad de tiempo*, prescrita como regla esencial por los maestros del arte, que procuraré dar una idea clara de ese precepto, alejando las cuestiones inútiles y los sistemas extremos á que ha conducido á algunos literatos el espíritu de partido. Supuesto que la tragedia, como ya se ha dicho, debe acercarse en cuanto sea posible á la verdad misma, será mas perfecta la imitacion si la accion representada puede haber sucedido realmente en las dos ó tres horas que dura el drama. No admite duda que entonces el espectador no tiene nada que suplir, pues que los sucesos siguen su curso natural; antes bien conoce que en el tiempo que ha estado en el teatro pudiera haber sucedido en el mundo la accion que ha visto imitada en la escena. Ese es el colmo de la perfeccion respecto de la *unidad de tiempo ;* y desde los Griegos hasta nuestros dias ha habido autores que lo han alcanzado en algunos dramas.

Mas la gran dificultad de lograrlo en otros, y la escasez de argumentos que se brinden á ello, hizo desde muy antiguo que se pensase en conceder alguna mas anchura á los poetas, tanto en favor suyo como del público, que sin esa indulgencia se veria privado de muchas composiciones interesantes. ¿Mas á cuánto puede extenderse el espacio de tiempo que suponga la accion del drama? Aristóteles se expresó asi en el capítulo V de su Poética: «La tragedia procura, en cuanto es posible, encerrarse en un período de sol, ó traspasarlo poco; la epopeya no tiene tiempo limitado, asi como tampoco lo tenia antes la tragedia.»

De estas palabras se infiere claramente: 1° que ese rigor de la *unidad de tiempo* no era muy antiguo en el teatro griego: 2° que aun despues de establecido, se entendia por esa regla que la accion del drama se supusiese ejecutada y concluida *en un período de sol*, que es el espacio de veinticuatro horas, segun la opinion mas probable: 3° que este término no es tan riguroso y perentorio que sea una falta imperdonable prorogarlo un poco mas, como se colige de las dos modificaciones que pone el mismo Aristóteles á su precepto. Asi es que Corneille no duda decir (en uno de sus Discursos sobre el drama) que extenderia esa licencia *hasta treinta horas*; y aun despues se manifiesta mas laxo en su doctrina, diciendo que « no se hable de doce ni de veinticuatro horas; sino que se procure estrechar cuanto sea posible la duracion de la accion dramática para aproximarla á la verdad; puesto que es una imitacion. » Dictámen de gran peso, como de quien reunia el profundo conocimiento del arte á una larga práctica de teatro; y con cuyo dictámen se mostró de acuerdo Voltaire. Y un siglo antes que ambos autores, ya habia insistido un español en la necesidad de observar la *unidad de tiempo*, si bien con alguna anchura; pues aunque parece que no condenaba el Pinciano la opinion de los que concedian cinco dias á la accion trágica, no por eso dejó de añadir inmediatamente, casi con las mismas palabras de Corneille: « que cuanto menos el plazo fuere, tendrá mas de perfeccion, como no contravenga á la verisimilitud, la cual es el todo de la poética imitacion. »

Prescindiendo de opiniones particulares, entiéndese ya generalmente por *unidad de tiempo* que dure

la accion del drama veinticuatro horas: sistema que reune en su favor el voto de Aristóteles, la práctica de los buenos poetas, que han experimentado que ese espacio es suficiente para el cómodo desarrollo de una accion dramática, y el asenso del público que no echa de ver en tales dramas nada que perjudique á la verosimilitud. La razon es clara: los espectadores que asisten á la representacion de un drama, tienen tan ocupada la imaginacion, tan despierta la curiosidad, y tan vivos los sentimientos del ánimo, que no tienen espacio ni voluntad para medir con un compas cada incidente de los que forman la accion dramática y calcular por minutos su duracion: esto lo podrá hacer un crítico descontentadizo, sosegado en su estudio; pero no el público en el teatro. Por eso aconseja cuerdamente Corneille que cuando no pueda el poeta observar exactamente la *unidad de tiempo*, cuide de no poner en su drama ningunas señales que denoten la duracion de la accion, como la hora en que principia y concluye etc.; porque cuando se deja libre la imaginacion del auditorio, sigue con interes el curso de la accion, sin percibir muchas veces que este es algo violento y precipitado; y no conviene en ese caso hacérselo notar contra su voluntad. Añádase á esto que los modernos llevan gran ventaja á los antiguos, aun reducidos unos y otros al mismo espacio de veinticuatro horas: en el teatro griego no quedaba nunca la escena vacía de gente, ni suspensa la atencion de los espectadores: los entreactos los llenaba el coro, que unia con su canto un grupo de escenas con otro; de tal suerte que el público veia seguidamente y sin interrupcion el curso del drama: asi era muy fácil apercibirse de que en

las dos ó tres horas que hubiese durado la representacion de una tragedia no podia haber sucedido una accion que necesitaba veinticuatro. No asi en el teatro moderno: en él está mas señalada la division de actos; entre uno y otro media algun tiempo; no se oye en ese intervalo nada concerniente al drama; y si esto es poco favorable al fin que este se propone, porque se distrae la atencion y el ánimo se enfria, no tiene duda que favorece mucho á los poetas respecto de la *unidad de tiempo;* pues pueden suponer que entre los actos han sucedido cosas necesarias al curso del drama, y el público lo concede sin dificultad, no habiendo en ello nada que dañe á la verosimilitud. Asi puede conciliarse, á mi entender, la opinion de los muy rígidos, que entienden la *unidad de tiempo* en el sentido mas estricto, y la opinion comunmente admitida que amplía aquella hasta el término de veinticuatro horas: porque con algun cuidado y esmero del poeta puede lograr en los mas de los argumentos que la parte de accion comprendida en cada acto pueda haber sucedido realmente en el tiempo que dura su representacion; y aprovecharse de los entreactos para distribuir entre ellos las demas horas concedidas, suponiendo que suceden en esos intervalos los incidentes que exija la disposicion del argumento. Lo necesario es que aun en la parte de accion dramática que se supone sucedida fuera de la vista de los espectadores, no haya nada que se oponga á la verosimilitud; como si apareciese claramente que es imposible que haya sucedido en el tiempo que se supone. Cuando en la tragedia de Sóphocles envia Edipo á buscar á un Tebano, que iba en compañía de Layo cuando fue asesinado, para que declare las circuns-

tancias de su muerte, el poeta pone en boca de la reina que aquel hombre está en el campo guardando ganados, y que es fácil hacerle venir: asi al ver que van á buscarle al final del acto 3º, el público no nota ninguna inverosimilitud al verle comparecer al final del 4º; y no se detiene siquiera á reflexionar si pudo verificarse ese incidente en el tiempo que ha estado cantando el coro durante un entreacto y en el que se ha gastado en cuatro escenas: como el pastor podia hallarse cerca; como lo han buscado con la mayor urgencia; y como los espectadores estan en el colmo de la agitacion, no extrañan que venga tan pronto, sino mas bien estan impacientes, y al ver que Edipo pregunta al pueblo si es aquel que viene á lo lejos, desean que el coro responda que sí, y hasta les parece que tarda.

Por el contrario, cuando en la *Andrómaca* de Eurípides parte Orestes de Ftia para ir á Délfos (ciudades bastante lejanas) y mientras los actores pronuncian pocos versos, sin salir de la escena, vuelve un mensagero con la noticia de que llegó allá Orestes, y que asesinó á Pirro, el espectador no puede menos de advertir que no ha habido tiempo para andar dos veces el camino, ni para haberse verificado los acontecimientos que se suponen: inconveniente que ha evitado Racine en su bellísima tragedia, en la que hallándose Orestes y Pirro en el mismo lugar, se supone sin el menor inconveniente que aquel crímen se ha cometido en un templo.

10. La *unidad de lugar* (que juntamente con la de *accion* y la de *tiempo* completa las *tres unidades dramáticas*) consiste, en el sentido mas riguroso, en

que nunca se mude la escena; es decir, que durante todo el curso del drama se suponga que la accion representada sucede en el mismo sitio ó parage, sin que haya por lo tanto necesidad de mudar la decoracion. Hablaré primero de esta regla, y despues del modo de observarla. Es indudable que no se halla prescrita por Aristóteles, ni por Horacio, ni por ningun maestro de la antigüedad; pero tambien es cierto que al dictarla los modernos, se fundan en una razon sólida. Supuesto que tanto contribuye al efecto que intenta producir un drama la ilusion de los sentidos, y que en cuanto sea posible debe acercarse la imitacion á la verdad, es evidente que si el espectador ve siempre ante sus ojos una misma escena, por ejemplo, una plaza ó un salon, es mas fácil que se consigan aquellos objetos que no cuando ve mudar las decoraciones, recordándole aquella mudanza que está en el teatro, y que lo que le parecia un palacio ó un templo, no era sino lienzos pintados. Asi no admite disputa que el drama en que se observe hábilmente esa regla será mas perfecto, bajo ese concepto, que otra composicion en que se quebrante.

¿Pero es tan cierto, como comunmente se asegura, que los Griegos observaron esa *unidad de lugar?* Nada mas verdadero, si se toman esas palabras en su sentido material; pero nada mas inexacto, si se pretende que observaron escrupulosamente esa regla de los modernos: en el teatro griego el lugar que constantemente representaba la escena era un sitio público, que cuando mas admitiria alguna leve mudanza para acomodar la decoracion al drama particular que se representaba; pero que por lo comun solo tenia relacion con la especie general á que el drama corres-

pondia. En las tragedias el teatro representaba una plaza con fachadas de palacios, templos ó edificios semejantes: lo cual proporcionaba una decoracion magnífica y análoga á la dignidad del asunto, al paso que hacia mas verosímil la asistencia del coro, que representaba la reunion del pueblo: tambien de esa manera hallaba el poeta mas facilidad para el arreglo de su plan.

En la comedia tampoco se mudaba la escena, y representaba siempre una plaza ó calle con vista de casas ú otros edificios comunes; porque este adorno era mas adecuado al género modesto del drama á que se destinaba, y facilitaba la disposicion de la accion dramática entre personas particulares, únicas que consiente la comedia: tambien era necesario que el lugar de la escena fuese público para que pudiese asistir el coro. Lo dicho basta para dar á entender porqué los antiguos no hablaron de la *unidad de lugar*, que necesariamente practicaban; pues que no habia sino una sola especie de decoracion para cada clase de drama.

Pero esto mismo comprueba que de estar reducidos los antiguos á una *escena única* habian de resultar graves inconvenientes contra la verosimilitud; pues no son muchos los dramas cuya accion se componga de varios incidentes, que puedan todos suceder verosímilmente en una plaza ó sitio público, como se verifica en la tragedia de Edipo. Mas en otros dramas griegos no quedaba á los espectadores sino uno de estos dos recursos: ó suponer con la imaginacion que se variaba el lugar de la escena, á pesar de que veian subsistente la misma decoracion; ó consentir que pasasen en el mismo lugar cosas inverosímiles.

Asi Corneille decia acertadamente (en el exámen de una de sus obras): «Que los antiguos se permitian esa libertad; que escogian por lugar de sus comedias, y aun de sus tragedias, una plaza; pero que él por su parte se ratificaba en que si se las examinase á fondo, se veria que mas de la mitad de lo que en ellas se dice estaria mejor dicho en una casa que en la plaza.» «Por imposible tengo (decia en otra ocasion) que se elija por lugar de la escena una plaza pública sin que resulte ese inconveniente.»

Asi se ve que no eran los Griegos tan rígidos observadores de la *unidad de lugar* como de continuo se repite; pues hasta en algun drama, como en las *Euménides* de Esquilo, el mismo personage aparecia ya en una ciudad y ya en otra; y si se entiende que cumplian con aquel precepto porque nunca variaban materialmente la decoracion, tenia razon el célebre Metastasio en decir: «Permítaseme tambien á mí que pueda presentar solos en las plazas públicas (perpetua escena del antiguo teatro) á los monarcas, á las reinas y doncellas reales; que pueda presentar en la cama, en una plaza pública, á las reinas y príncipes enfermos; que pueda yo tambien hacer que mis personages elijan eternamente la plaza pública para tramar las conspiraciones mas atroces y peligrosas, asi como para hacer las mas íntimas, las mas secretas y quizá las mas vergonzosas confesiones; y entonces tampoco tendrán mis dramas necesidad ninguna de que se mude la escena.»

(*Extracto de la Poét. de Aristóteles, cap. V.*)

Los críticos franceses son los mas rígidos en este punto; y los excelentes dramáticos que ha poseido esa nacion y que han logrado que su teatro sea el mas

arreglado de Europa, han conseguido en algunos de sus dramas unir á las demas bellezas la fiel observancia de la prescrita *unidad.* Pero despues de tributarles este justo elogio, no será ocioso advertir que la aplicacion de esos severos principios debe siempre hacerse con alguna templanza; y que si hubiera de aplicarse al teatro frances el nímio rigor con que suele juzgarse á otros, mucho habria que decir respecto de la exacta sujecion á esta regla.

Corneille tenia demasiada grandeza de ánimo para dejar de reconocerlo: inculca, es cierto, que se procure, siempre que sea posible, observar la mas estricta *unidad de lugar;* pero como muchos argumentos no la toleran, se muestra inclinado á conceder por terreno al drama todo un pueblo, ó á lo menos una parte de él que comprenda un espacio determinado. Asi es que él propio no observó la rigurosa *unidad de lugar* en muchas de sus mejores tragedias, como el *Cid, Rodoguna, Cinna* y *Heraclio;* y confesó modestamente que solo habia podido observarla en *tres:* en los *Horacios*, en *Polieucto* y en *Pompeyo.* Aun de este reducido número habria que rebajar alguna: ¿cómo se observa, por ejemplo, aquella estrecha regla en los *Horacios?* Haciendo que el rey de Roma venga á la misma casa del acusado á oir su defensa y juzgarle; cosa no solo contraria á las costumbres de aquella nacion, sino á las de cualquiera otra: él mismo Corneille confesó que lo habia hecho únicamente *constreñido por el apremio de la regla de la unidad de lugar;* y su célebre comentador, juzgándole mas severamente, no dudó condenar aquel paso como *inverosímil é impropio.*

El mismo Voltaire dice mas de una vez: que « no

entiende por *unidad de lugar* el que siempre se represente en el mismo sitio; antes bien que la escena pueda pasar en muchos lugares, representados verosímilmente en el teatro; pues nada se opone á que se vea fácilmente en él un jardin, un vestíbulo, una habitacion.» Quejábase, por lo tanto, de la mala construccion de los teatros, porque fabricados con mas arte «pudieran presentar á la vista todos los sitios particulares en que pasa la escena, sin dañar á la *unidad de lugar;* la cual comprende (segun él) todo el espectáculo que la vista puede abrazar sin trabajo.» Aparece, pues, que tampoco era muy severo en ese punto este trágico frances; el cual se valió muchas veces del mismo medio que practicaban los antiguos para conservar la *unidad de lugar:* ¿pero qué le sucedió? que fue á dar en el mismo inconveniente que ellos. En su *Mahoma*, por ejemplo, el teatro representa una plaza con la fachada y vestíbulo de un templo; ¿pero quién puede creer como verosímil que aquel astuto impostor, en una ciudad enemiga y en el crítico dia de una tregua, elija un sitio público, al paso de la gente y á la puerta misma del templo, para descubrir secretos importantes, y hasta para ordenar á Zeid el asesinato de su padre, persona la mas poderosa en la Meca, y con tantos medios de espiar los pasos de su enemigo?

De todos los trágicos franceses Racine es el que mejor ha observado la *unidad de lugar;* mereciendo que un crítico tan perspicaz como Geoffroy diga en alabanza suya: «en la mayor parte de las obras maestras de Racine se señala con admirable exactitud el lugar de la escena; y en la *Atalía* esa especie de unidad es perfecta.» Pero á pesar de ser acreedor

Racine á tan cumplido elogio, tal vez si se examinan con cuidado sus obras, se verá aun en las mejores que por no faltarse aparentemente á la deseada *unidad*, y conservar la misma decoracion durante todo el drama, no se repara en representar incidentes que no han podido suceder en un mismo sitio: por evitar una inverosimilitud, se cometen varias. No se muda la escena en *Andrómaca*, por ejemplo; pero en el mismo salon de paso la enamora Pirro y la insulta su rival; trama Orestes con Pílades el arriesgado robo de Hermione; y esta exige de su ciego amante el asesinato del rey. No se muda tampoco la escena en *Británico*, en *Bayaceto* ni en otras tragedias; pero se ve en la misma sala hablar los amantes perseguidos de sus peligrosos amores, tramarse las mas ocultas conspiraciones, y elegirse cabalmente el salon de que acaba de salir un tirano ó una rival terrible para concertar ante su misma puerta los medios de defensa ó de venganza. Aun en esa misma *Atalía*, obra maestra del teatro y celebrada cual dechado perfecto relativamente á esa *unidad*, ¿cómo se observa esta? presentando en el mismo vestíbulo del templo, lugar de la escena, cosas que no han podido pasar verosímilmente en él: nadie elige aquel sitio, teniendo por enemiga á una Atalía y en el dia de mas riesgo, para coronar al niño rey y preparar el armamento de los Levitas á fin de proclamarle y sostenerle; y si el Gran Sacerdote pudo cometer esa imprudencia, en vez de elegir el parage mas lejano y recóndito, aun es mas inverosímil que elija el apóstata Mathan la misma casa de su mayor contrario y cuando ya ha avisado su llegada, para descubrir á su confidente los secretos de su po-

lítica, sus ocultos planes y hasta sus íntimos remordimientos. Forzoso es repetir, aun respecto de la *Atalia*, lo que decia Geoffroy hablando de la *Andrómaca*: « es preciso absolutamente prestarse á la ilusion teatral, y no exigir una verosimilitud mas severa, que haria casi imposible la práctica del arte. » Sea dicho todo esto, no en menoscabo de la admiracion que merecen los que han levantado la tragedia al mas alto punto de perfeccion; sino como prueba de la templanza con que deben aplicarse las reglas, cuando son poquísimas las obras de los mejores maestros que no hayan menester indulgencia.

Mas ya que es tan difícil observar escrupulosamente la estrecha *unidad de lugar*, ¿no seria posible admitir respecto de ella alguna latitud? « Desearia yo (decia Corneille) que asi como lo que se representa en dos horas debe procurarse que pudiera pasar en dos horas; asi lo que se hace ver al espectador en un teatro que no se muda, pudiera encerrarse en un salon ó cuarto; pero esto es muchas veces tan difícil, por no decir imposible, que es menester por necesidad hallar el modo de dar alguna amplitud respecto *del lugar*, asi como se ha hecho respecto del *tiempo*. » Si en materia tan espinosa he de decir francamente mi opinion, reconozco como mas perfecto el drama en que no se use de ninguna dispensa en este punto, como lo es aquel en que la accion dura tres horas, y no veinticuatro; pero del mismo modo que se ha concedido este ensanche á los poetas, no hallo grave inconveniente en que se mude el lugar de la escena, con tal que se observen dos condiciones: primera:

que no solo no se varíe de pueblo, sino que toda la accion pase en un espacio reducido, como una plaza, un templo y el interior de un palacio contiguo, y aun todavía mejor si se encierra toda ella en las varias partes del mismo edificio. Segunda: que nunca se verifique esa mudanza de decoracion en medio de un acto, cortando la trabazon de las escenas y perjudicando al efecto del drama, sino en los entreactos; como tambien lo recomendó para en caso necesario Corneille, citando como ejemplo su *Cinna*. Las razones principales en que se apoya esta opinion son fáciles de concebir: esa limitada facultad, muy poco dañosa á la ilusion dramática, daria mucha anchura al poeta, y evitaria á los espectadores el tener que dispensar faltas mas graves: un solo cambio de escena evitaria á veces muchas cosas inverosímiles, haciendo que pareciese simple y natural el curso del drama. Ya que el espectador tiene que suponer, por ejemplo, que lo que está viendo es Roma, no hallo grave mal en que al principio crea ver el Foro y en el segundo ó tercer acto el próximo palacio del Senado.

Tal vez los antiguos no se valieron de una facultad semejante, como sospecha Metastasio, porque no tenian los mismos medios que los modernos, cuyo uso hubiera tambien hecho mas difícil la inmensa extension de sus teatros, el representarse de dia, y otras circunstancias parecidas á estas; pero, en mi concepto, les hubiera sido imposible verificarlo con igual ventaja que nosotros, á causa de que la representacion del drama no se interrumpia nunca, quedando siempre actores ó coristas en el teatro. Mas en el de los modernos, en que los entreactos

producen una suspension total y dejan despejada la escena, denotando la division de las partes subalternas de que se compone la accion principal, no veo notable perjuicio en que se varíe la escena de esos diversos cuadros, siempre que se haga únicamente en caso necesario, y con gran circunspeccion y miramiento.

11. En todo drama hay que observar dos cosas: la parte de accion que se *representa* delante de los espectadores, y la parte que se supone sucedida fuera de su vista y que algun actor les *relata*. Ni en una ni en otra debe suponerse nada que parezca inverosímil ó absurdo; cosa tan esencial, cuanto puede un hecho ser *cierto*, habiéndose verificado en el mundo, y no poder representarse ni referirse en el teatro, por no ser *verosímil:* así, por ejemplo, han existido monstruos en la especie humana que han cometido un crímen atroz sin motivo ni interes; pero el público no admitiria en un drama un hecho semejante, ni da crédito nunca á una accion si el poeta no tiene cuidado de indicarle la causa que la ha producido.

¿Mas qué parte de la accion dramática deberá *representarse* y cuál *referirse*? Por regla general debe *narrarse* lo menos posible, porque el drama es por su propia índole *activo*, y porque causa mas impresion en el ánimo de los espectadores lo que ven que no lo que oyen: conviene que se engañen por sus mismos ojos. Pero como estos son testigos mas fieles que los oidos, y se creen menos expuestos á engañarse, de ahí es que hay cosas en un drama que el poeta debe evitar ponerlas á la vista, y pro-

curar que pasen furtivamente, por decirlo asi, encubiertas en una diestra *narracion*.

De dos ejemplos me he valido en el texto: el de Medea indica el cuidado que debe tenerse de no presentar cosas horrorosas á la vista; sino antes bien debilitar su impresion, haciendo que meramente se refieran. Horacio habia inculcado ese precepto, valiéndose del mismo ejemplo; pero, á lo que parece, no lo tuvo presente Séneca ó el poeta latino autor de Medea; y presentó una escena que en vez de *terror* trágico, ofrece un *horror* de tal naturaleza que solo un pueblo feroz pudiera tolerarlo. Bastaria, sin duda, oir á Medea decir á Jason que acaba de asesinar sus propios hijos; ¿pero quién pudiera sufrir ver á aquella muger frenética, colocada á la vista del público en lo alto del palacio, matar á un hijo y arrojar el cadáver á su padre; matar despues al otro; y manifestar sentimiento de no tener mas, pareciéndole aquel número corto á su venganza? Despues de ese espectáculo atroz no faltaba al poeta sino lucir la sutileza de su ingenio con una idea alambicada de crueldad: Medea dice que registrará con la espada para ver si tiene oculta en su seno alguna otra prenda del perjuro, y que la arrancará con el hierro. ¡A qué extravíos tan absurdos conduce el querer exagerar las situaciones y los sentimentos!

El otro ejemplo citado en el texto denota que debe preferirse el medio de la *narracion* cuando haya riesgo de que una cosa no se ejecute bien en el teatro, y parezca inverosímil puesta á la vista, no mediando igual peligro si solo se refiere. Hipólito, requerido en vano de amores por su madrastra, es víctima de la

imprecacion de su padre, que creyéndose agraviado pide á Neptuno que le vengue: asi el espectador da fácilmente crédito á la muerte de aquel príncipe, arrastrado por sus caballos, que volcaron el carro al ver salir del mar un monstruo marino; pero lo mismo Eurípides en su tragedia que Racine en su hermosísima *Fedra* han puesto en *relación* aquel acontecimiento, y han evitado cuerdamente *representarlo* en las tablas.

Con esta ocasion no puedo menos de hablar de una nueva regla que han intentado introducir algunos legisladores franceses, y que comunmente se repite como cosa asentada, suponiendo que se ha tomado de los antiguos: tal es el precepto de *no ensangrentar la escena;* precepto que han inculcado muchos autores, y algunos de gran mérito. Mas ante todas cosas conviene advertir que ninguno de los tres mejores maestros del arte lo han establecido, y alguno de ellos ha indicado precisamente lo contrario: Aristóteles, en el capítulo décimo de su *Poética*, cuenta como parte de la accion dramática las *pasiones;* entendiendo por ellas, no los afectos del ánimo, sino los padecimientos del cuerpo; « las acciones destructivas y dolorosas, como las muertes presentadas al público, los tormentos, las heridas, y otras cosas de semejante naturaleza; » « en una palabra, (segun la frase del sensato Batteux) lo que se llama en estilo dramático *derramamiento de sangre.* »

Horacio no prescribió á los autores dramáticos la supuesta regla; y solo al aconsejarles que no presentasen á la vista de los espectadores cosas que en vez de ser creidas, solo excitarian repugnancia, se valió de dos ejemplos que en uno y otro sistema de-

ben condenarse: el citado de Medea despedazando á sus hijos, y el de Atreo cociendo á vista del público entrañas humanas: yo recuerdo haber visto en el teatro de Londres, en una bellísima tragedia de Shakspeare, á las brujas cociendo en una caldera cosas semejantes, y no me ha quedado duda de la razon que tuvo el crítico latino para condenar tamaño absurdo.

Boileau mismo, cuyo voto tiene tanto peso, dijo como Horacio: « que hay objetos que el arte con prudencia debe comunicar por medio del oido y ocultar á la vista; » pero no expresó de modo alguno que no pudiera presentarse en la escena ningun espectáculo sangriento; antes me parece, si es que no me engaño, que mostró la opinion contraria en los dos versos en que dijo: « Asi para encantarnos la tragedia llorosa hizo que expresase su dolor Edipo, *todo ensangrentado;* » recordando manifiestamente, y celebrando por su efecto trágico, el acto quinto de la tragedia de Sóphocles, en que aparece aquel monarca teñido con su propia sangre, al momento despues de haberse arrancado los ojos.

En cuanto á la práctica de los Griegos, si se entiende por *no ensangrentar la escena* no presentar cadáveres, vemos que frecuentemente usaban en sus tragedias de ese recurso aun sin necesidad, solo por aumentar el terror en el público; como sucede, por ejemplo, en el *Agamenon* de Esquilo y en la *Andrómaca* de Eurípides, trayéndose á veces al teatro hasta dos cadáveres, como el de Eteocles y el de Polinices en la tragedia de *los siete caudillos delante de Tebas.* Si se entiende por aquellas palabras no presentar sangre ni heridas, ya hemos visto lo que sucede en el *Edipo*

de Sóphocles, y aun mas todavía en el *Hércules furente* de Eurípides y en otros dramas griegos. Mas si por ventura lo que se pretende es que los antiguos no consentian que muriese nadie en la misma escena, se ve desmentida esta proposicion en el *Ayax furioso* de Sóphocles y en el *Hipólito* de Eurípides, en que viene á espirar el príncipe á la vista misma de los espectadores, con la circunstancia notable de que asi un esclavo como el coro, y hasta el mismo Hipólito, repiten todos de varias maneras que el desgraciado príncipe viene destrozado, vertiendo sangre, convertido su cuerpo en una llaga.

Los Romanos, cuyo duro corazon necesitaba impresiones violentas y les hacia recrearse con luchas de gladiadores y combates de fieras, no serian ciertamente los que desterrasen de su teatro el derramamiento fingido de sangre, cuando les divertian los horrores verdaderos del circo: observacion que se halla confirmada por las pocas tragedias que nos quedan de aquella nacion, unidas todas bajo el nombre de Séneca. Ya hemos presentado una muestra de ellas en la *Medea*; y en el *Edipo* se ve que en este punto iba mas lejos el teatro latino que el griego : en la tragedia de Sóphocles solo se presenta Edipo ensangrentado; pero en la de Séneca la reina Jocasta sale á matarse en el teatro, « hiriendo con su mano el seno que habia podido contener juntamente un hijo y un esposo. » Cae en efecto en el teatro mismo; y el coro tiene cuidado de decirlo, añadiendo la circunstancia de que « es tanta la sangre de la herida, que ha arrojado fuera el hierro. » Y si en la *Fedra* de Eurípides, se contentó el poeta con presentar al público el cadáver de la reina, en la tragedia de Séneca

se mata aquella á vista y presencia de los espectadores.

Los Ingleses, cuyo caudal trágico casi puede decirse que está reducido al que les dejó el célebre Shakspeare, no serán tampoco citados en apoyo de la supuesta regla; pues cabalmente se les presenta como ejemplo escandaloso del abuso contrario.

El teatro aleman admite muertes hasta en sus dramas; asi como el español las admitia aun en sus antiguas comedias.

En Italia, cuna de la tragedia moderna, el adusto Alfieri, que ha sobresalido tanto sobre los demas autores hasta el punto de dar norma al teatro trágico de su nacion, no ha creido deber sujetarse á semejante precepto, siendo asi que tanto se esforzó por imitar el teatro griego; y mas bien el carácter de sus tragedias peca por duro y terrible.

Queda, pues, la cuestion casi reducida al teatro frances; y sin hablar de los autores modernos, ni citar entre los antiguos á un Crebillon, acusado por el extremo opuesto, ni á otros autores menos célebres, me limitaré á los tres clásicos, presentados justamente como los mejores modelos. De ellos el que mas evitó *ensangrentar la escena* fue Corneille; y aun por acomodarse á la supuesta regla, hizo que en los *Horacios* no muriese Camila á vista del publico, (como se verificó en las primeras representaciones de esa tragedia) sino entre bastidores; prefiriendo el inconveniente de que el teatro quede un instante vacío. Pero veamos lo que él propio dice sobre esta materia: « Si es una regla la de *no ensangrentar la escena*, no es seguramente del tiempo de Aristóteles, el cual nos enseña que para conmover se necesitan cosas que

causen espanto, como heridas y muertes en espectáculo. » « Horacio no quiere que se aventuren en el teatro hechos demasiado repugnantes á la naturaleza, como el de Medea matando á sus hijos; pero no encuentro que deduzca de ahí una regla general para toda especie de muertes. » Si evitó Corneille presentar á Edipo, como lo hizo Sóphocles, vertiendo sangre de sus ojos recien arrancados, no dice que lo hiciera por no quebrantar las reglas, sino « por no lastimar la delicadeza de las damas, que componen la parte mas bella del auditorio. » Asi su comentador, tan inteligente en la materia, no dudó expresarse en estos términos: « No sé yo si hoy dia, hallándose ya libre y purgada la escena de todo lo que la desfiguraba, no se pudiera hacer que apareciese Edipo ensangrentado, como se mostraba en el teatro de Atenas. La disposicion de las luces, Edipo no apareciendo sino en el fondo de la escena para no ofender demasiado á la vista, mucho patético en el autor y poca declamacion en el actor, los gritos de Jocasta y el dolor de los Tebanos pudieran formar un espectáculo admirable. » Ya se echa de ver que Voltaire no aprobaba la nímia delicadeza que se intentaba introducir; « aunque estaba lejos de proponer (como dice acertadamente) que se convierta el teatro en un lugar de carnicería, como en algunos dramas de Shakspeare y de sus sucesores. » Ni se contenta con citar el teatro griego y los sabidos ejemplos de Hipólito, Philoctetes, Prometeo, etc. para probar cual era la práctica de los antiguos; sino que dice despues directamente: « á lo menos, digánme porqué es permitido á nuestros héroes y heroinas de teatro el matarse, y les está prohibido el matar á otros: ¿ se *ensangrienta*

menos la escena con la muerte de Atalida, que se da de puñaladas por su amante, que lo que se ensangrentaria con la muerte de César?..... » « Todas esas leyes de *no ensangrentar la escena*, de no hacer hablar mas de tres interlocutores, etc. son leyes que, en mi concepto, podrian tener algunas excepciones en nuestro pais, como las tuvieron en Grecia. No son lo mismo las reglas de decoro, siempre un poco arbitrarias, que las reglas fundamentales del teatro, como son las tres unidades. » Con tales principios téoricos y su aficion al vigor y energía del teatro ingles, no es extraño que Voltaire no evitase en la práctica presentar en el teatro sangre y heridas, cadáveres y muertes, como se observa en Jayra, en Mérope, en Alzira, en Mahoma, etc.

Racine pasa con razon por el mas sensible y delicado de los trágicos franceses; mas de cierto estuvo lejano de reputar como precepto del arte ocultar de los ojos del público la vista de sangre. ¿No se presenta, por ejemplo, *Mitrídates* vertiendo sangre por la herida hasta venir á espirar en la escena? ¿No muere *Fedra* en el teatro? ¿No se mata *Atalida* ante el público en la tragedia de *Bayaceto?* Y si en este último caso lo critica severamente Geoffroy, no es en virtud de la supuesta regla; sino porque « nada hay mas defectuoso que *ensangrentar la escena inoportunamente*. »

He entrado en estos pormenores, porque nada juzgo tan perjudicial como esos principios generales, que asi en literatura como en materias mas graves se profieren magistralmente, repítense luego de eco en eco, y acaban por erigirse en regla; y suelen no estrivar, si á fondo se les examina, en ningun sólido fundamento. Lo único cierto en este punto, como ya se ha

dicho, es que deben evitarse los espectáculos que causen horror; y que las heridas, muertes ó cosas semejantes, aunque puedan presentarse en la escena, no deben multiplicarse en demasía, porque entonces se disminuye su terrible efecto y pudieran llegar hasta el extremo de parecer ridículas: cuando en varias tragedias inglesas, asi como en alguna de nuestro Argensola, mueren nueve ó mas personas, es difícil no recordar la donosa burla que de tal exceso hizo Don Ramon de la Cruz en su inimitable *Manolo*.

12. En toda accion dramática la primera parte es la *exposicion*, destinada á indicar á los espectadores cuál es el argumento; de cuyo fin se infieren sus principales reglas. Debe hacerse cuanto antes la exposicion, como recomendó Boileau; pues los espectadores estan impacientes por conocer el asunto que va á ocupar su atencion, y desean saber todas las circunstancias necesarias para tomar interes en la accion y seguirla en su desarrollo: asi es que los mejores maestros procuran desde el principio enterar al público del argumento del drama, del lugar en que pasa la accion, del carácter de las principales personas que van á concurrir á ella, y á veces hasta de la hora en que se supone que principia.

Debe la *exposicion* ser clara, pues que su objeto es facilitar la inteligencia del drama; y cuando es oscura ó enmarañada, no solo procede contra su propio fin, sino que (como dice el citado poeta frances) es causa de que «se convierta en fatiga lo que debiera servir de diversion.» Créese que Boileau aludió en esta crítica al *Heraclio* de Corneille, el cual tomó ese asunto é imitó en algunos pasages de su obra la intrincada

comedia de Calderon : *En esta vida todo es verdad y todo mentira.*

Debe la *exposicion* ser breve, no solo por lo que esto contribuye á su claridad, sino porque el público no sufre con paciencia que se le detenga largo tiempo dándole las noticias previas, antes que empiece el curso de la accion; al contrario desea, en vez de cansar su atencion y su memoria, ver que el drama principia desde luego á desarrollarse. Pero cuando, por ejemplo, en el citado drama de Calderon se oye á Focas en la primera escena ensartar una relacion de trecientos versos para referir su vida, sirviendo su harenga de *exposicion*, es difícil tolerar con gusto narracion tan cansada y prolija.

Otra cualidad de una buena *exposicion* es ser ingeniosa; es decir, hecha con tal arte que no descubra su designio de enterar del argumento á los espectadores; sino que logre este fin de un modo oculto é indirecto. La razon de esta regla es muy obvia : la imitacion dramática es mas perfecta cuando no aparece que el poeta se acuerda siquiera del auditorio; sino que la accion está sucediendo en el teatro cual pudiera en el mundo; pero es imposible que se logre esa ilusion cuando advertimos que lo que estan diciendo los actores en las primeras escenas no es necesario ni conducente para la accion, sino expuesto alli conocidamente para que nos enteremos del asunto y comprendamos lo restante del drama.

Los antiguos fueron en general muy inferiores en este punto á los modernos : nada menos ingenioso en efecto que hacer aparecer un Dios para instruir al público del argumento, ó que uno de los personages del drama refiera con ese solo objeto su historia; de

cuyos dos medios se valió Eurípides, mostrando menos invencion y artificio que Sóphocles.

Los dramáticos latinos tambien se valieron de *prólogos* separados del drama, y destinados únicamente á exponer el argumento y suministrar los antecedentes necesarios; y aun presentaron como mejora notable el introducir una especie de personas llamadas *protáticas*, porque solo servian para la *exposicion*, oyendo de boca de alguno de los principales interlocutores lo que queria el poeta que el público supiese; pero que despues ni contribuian á la accion dramática ni volvian siquiera á presentarse.

En el teatro moderno hay algunas clases de *exposicion*, que por acercarse á los inconvenientes de las antiguas, deben evitarse en cuanto sea posible: tales son, por ejemplo, las que se hacen por medio de un *monólogo;* pues sino repugna á la verosimilitud ver en el curso de un drama que un personage agitado por una pasion vehemente hable solo en la escena (como acontece realmente á una persona apasionada) no deja de parecer extraño y frio á los espectadores, no hallándose de manera alguna preparados, ver que empieza el drama con la relacion de un actor, que no parece que está hablando recio y á solas porque está agitado, sino con la manifiesta intencion de confiar sus secretos á algunos centenares de oyentes.

Mucho se asemeja tambien á esa clase de *exposicion*, y es por lo tanto poco recomendable, la que se hace por medio de un diálogo entre un actor principal y un *confidente*, especie de personages pegadizos de que está plagado el teatro frances, y que cuando no estan diestramente unidos á la accion ni contribuyen á ella de algun modo, descubren claramente el objeto con

que los emplea el poeta. Cabalmente los asuntos que sirven de argumento á las tragedias son por lo comun acontecimientos públicos, de gran interes para las naciones y los príncipes; y nada hay menos verosímil, y que por lo tanto descubra mas de lleno la falta de arte, que oir á una persona referir á otra aquello mismo de que debe estar enterada; en cuyo caso conoce el público que á él van encaminadas las palabras que parecen dirigidas al confidente. Asi es necesario, por lo menos, que se suponga ocurrida alguna nueva causa ó circunstancia que motive hacer entonces aquella comunicacion, y no haberla hecho antes; y que esta verse sobre materias que probablemente no pueda haber sabido la persona á quien se confian, ó que por algun incidente convenga ahora recordárselas. En cualquiera de esos casos el mérito consiste en que al mismo tiempo que se manifiesten al confidente ó actor subalterno algunas circunstancias ocultas, vayan estas enlazadas de tal suerte con los sucesos públicos, que indirectamente y como sin intencion se entere de ellos á los espectadores.

Pero la mejor *exposicion* es la que está tan íntima y naturalmente entretejida con la accion misma, que al paso que se va esta desenvolviendo suministra sucesivamente las noticias que exige la inteligencia del argumento: entonces el espectador se instruye insensiblemente sin notar el designio del poeta; y ocultando este su arte, logra su mayor triunfo. Asi se verifica en la *exposicion* de la tragedia de *Bayaceto*, justamente celebrada por los críticos franceses: nada mas natural que oir al visir que confia á su amigo la situacion del Serrallo, en el acto mismo en que aquel llega del campo del sultan. Como el uno debe ignorar lo que

ha pasado durante su ausencia y en un sitio tan secreto, y como el otro tiene interes en comunicárselo para concertar su plan, el espectador se entera al mismo tiempo sin percibir el astuto artificio. Tampoco carece de él, y es algo parecida á la citada exposicion de Racine, aunque muy distante en mérito, la de la tragedia de *Munuza*, atribuida al célebre Jovellanos: un amigo de Pelayo llega de Córdoba con cartas importantes de aquel caudillo para un señor principal de Gijon, prometido esposo de Hormesinda; y aparece desde luego natural que este entere al ilustre mensagero de la situacion de la ciudad bajo el yugo de Munuza y de los proyectos que le supone respecto de la hermana de Pelayo, para concertar de consuno los medios de desbaratarlos.

13. Como en cada drama hay una accion ó empresa, cuyo éxito desean saber los espectadores, se avivará mas su curiosidad cuando ese éxito sea muy dudoso, complicándose de tal manera los incidentes y obstáculos que no sea fácil prever cual será su resulta. Esta parte que forma el *nudo ó trama* de la accion dramática, es una de las mas esenciales y en que mas debe lucir su inventiva el poeta; pues cuando por falta de ingenio vemos caminar la accion por una senda derecha, y divisamos desde luego su término, nos acontece lo mismo que cuando caminamos tristemente por una llanura y estamos siempre viendo, sin llegar pronto á él, el punto de descanso.

Agrégase á esto, respecto de la tragedia, que es imposible que en ese caso sienta el ánimo fuertes conmociones: estas nacen de la incertidumbre, de la alternativa de temor y de esperanza, del flujo y reflujo

de sentimientos encontrados, nacidos de situaciones opuestas, y que sacudiendo reciamente el alma producen el placer propio de esa especie de composicion. Motivo que explica suficientemente porqué prefiere Aristóteles las fábulas que llama *compuestas;* es decir, los dramas en que los personages que nos interesan *mudan de estado*, pasando, por ejemplo, de la felicidad al infortunio; ó en que se aviva el interes y se despiertan los afectos por medio de *reconocimientos* inesperados, que varían la situacion respectiva de los personages del drama; como cuando Electra, en el acto de sacrificar á un extrangero, reconoce que es su hermano Orestes.

El mayor mérito del poeta trágico consiste en procurar, por esos ú otros medios semejantes, que nunca esté tranquilo el ánimo de los espectadores, sino siempre incierto y turbado: siendo esto tan exacto, que aun cuando se elija una situacion bella y sumamente trágica, si esta permanece igual por largo tiempo, y no presenta esos vaivenes continuos que tanto agradan en la tragedia, corre gran riesgo de ver menguar su efecto; observacion que se ve confirmada en la *Numancia destruida* de Ayala, á pesar del cuadro sublime que presenta, y de abundar en pensamientos nobles expresados con dignidad y energía.

Tambien es necesario que el interes vaya graduándose sensiblemente, y que al paso que en cada escena se estreche mas el *nudo* dramático, crezca el contraste y la lucha de pasiones; la impresion mas fuerte se disminuye si es duradera: tal es el corazon humano. Ya se deja comprender cuán difícil sea disponer de tal suerte la accion dramática que vaya subiendo como por una especie de escala, sin descender

nunca y sin descansar siquiera en el mismo punto: dificultad que se aumenta con la precision de observar dos reglas ya establecidas por los maestros mas escrupulosos del arte.

La primera es que *no quede nunca la escena vacía;* pues cuando durante un acto se van todos los actores que estaban en el tablado, y salen otros, media un instante de interrupcion que corta la trabazon del drama y entibia la atencion de los espectadores; no así cuando estan las escenas tan eslabonadas que siempre queda un actor á lo menos en el teatro, sin dejar al ánimo ni un instante siquiera de reposo. Con razon se gloría el teatro frances de la observancia de esta regla, no conocida de los antiguos; pero no con igual fundamento se lisonjea de su invencion. Mucho antes que diese Corneille ese consejo, lo habia incluido nuestro Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias:*

> *Quede muy pocas veces el teatro*
> *Sin persona que hable;* porque el vulgo
> En aquellas distancias se inquïeta,
> Y gran rato la fábula se alarga;
> Que fuera de ser esto un grande vicio etc.

Otra regla, mas indispensable que la anterior, es que *no salga nunca ni se retire un actor, sin que aparezca el motivo;* traba sumamente embarazosa al poeta, pero que está apoyada en razon. Nada mas opuesto al artificio dramático que ver entrar en la escena ó salir de ella una persona, sin que el público comprenda la causa que la mueve; pues toda accion que no aparece fundada lleva consigo el aspecto de inverosímil, y de ser un mero instrumento para sacar de apuro al poeta. Corneille, que á su gran talento juntaba una larga

práctica de teatro, hizo en este punto observaciones tan exactas, que bien merecen algunas repetirse. Recomienda que todo actor dé cuenta del motivo de su entrada en la escena; y solo se manifiesta dispuesto á dispensar del rigor de esta regla en la primera escena de cada acto, pero no en las otras; porque una vez que un actor ocupa ya el tablado, no debe entrar ningun otro que no tenga motivo para hablarle, ó á lo menos, que no esté en el caso de aprovechar la ocasion cuando se le presente: « pero sobre todo, en cuanto á salir de la escena, reputa por indispensable esta regla; porque nada asienta peor que ver que un actor se retira, porque ya no tiene mas versos que decir. »

14. La cuestion que encierra todo drama, y que aparece incierta durante su curso, queda al final resuelta; y esa *solucion* ó *desenlace* exige aun mas arte en el poeta que la formacion del *nudo* mismo. Claro está que no deberá este verse cortado por una causa sobrenatural ni por un incidente extraño al drama; sino que deberá aparecer enredado y estrecho, y que luego se desata como por sí mismo. La perfeccion consiste en que esté el *desenlace* preparado y oculto con tal maestría, que el espectador no lo adivine ni prevea; pero que conozca luego, al punto que se verifique, que se deriva de los antecedentes del drama, y del modo mas sencillo y natural: casi se avergüence de no haberlo acertado.

¿Mas cuál será el *desenlace* mas propio de la tragedia; el que acabe mejorando la situacion del *protagonista* ó personage principal, ó el que concluya con fin desgraciado? No puede condenarse una tragedia,

que presentando la lucha de encontradas pasiones, y manteniéndonos inquietos por la suerte de un personage que excite nuestro interes, acabe calmando nuestro sobresalto y dejándonos satisfechos del éxito; pero no admite duda, á mi entender, que deja mas profunda impresion en el ánimo y es mas trágico el drama que acabe con catástrofe funesta: entonces el terror y la conmiseracion que han reinado en el curso del drama, lejos de trocarse con el *desenlace* feliz en tranquilidad y contento, se graduan mas y mas hasta llegar al último punto; nos duele el alma, es verdad; pero ese acerbo placer es el que buscamos en la tragedia. Aristóteles notó ya en su tiempo que Eurípides era el mas trágico de los poetas griegos, y aquel cuyos dramas causaban mas vivo efecto en el teatro, porque acaban con fin desgraciado: y la misma observacion puede hacerse respecto de los dramas modernos. Temblamos de terror, compadecemos al niño rey, huérfano, indefenso, amenazado por la cruel *Atalía;* pero cuando en la última escena perece la malvada, respiramos con gusto y sentimos un dulce encanto que estoy lejos de condenar; pero que no es ya aquel sentimiento que tanto nos habia agradado durante todo el drama; no es el mismo que nos deja melancólicos y conturbados cuando oimos anunciar la muerte de *Británico*, y que la fria crueldad de Neron nos presagia ya sus crímenes y su parricidio.

15. Habiendo de presentar el análisis de una tragedia, he preferido la de *Edipo rey*, de Sóphocles, por ser tal vez la mejor muestra del teatro griego, y porque ofrece un plan tan arreglado y sencillo que

Aristóteles le cita repetidas veces como ejemplar. Ya he indicado en suma el fondo del argumento; falta ver como le dispuso y coordinó el poeta.

Este asunto encierra un defecto esencial, inevitable, tan unido con la accion misma que no puede arrancarse de ella sin destruirla: tal es lo poco verosímil que aparece el que Edipo, despues de llevar algunos años de reinar en Tebas, no se haya informado antes de todas las circunstancias de la muerte de su antecesor. Esta falta, en que todos los críticos convienen, aparece mayor á mi vista por dos razones: la una, porque cabalmente el carácter de Edipo en todo el drama es mostrarse muy curioso é impaciente; y la otra, porque aun cuando no fuese tal su inclinacion, está convencido de que en esa ocasion lo exigia asi su propia utilidad, como se deduce de estas palabras suyas: «Layo tendrá quien le vengue; mi interes me empeña á ello; si no abrazo como propia la causa de Layo, doy alas contra mi vida á súbditos pérfidos y rebeldes: aseguremos mi corona vengándole.» (Acto I.)

¿Cómo, pues, ha podido alcanzar tanto crédito, asi en el teatro antiguo como en el moderno, un asunto que flaquea por su mismo cimiento? Aristóteles lució en este punto su sagacidad acostumbrada, dando al propio tiempo un prudente aviso á los poetas: « es necesario (decia) que en todos los incidentes que componen la fábula (ó sea la disposicion de la accion dramática) no haya nada que repugne á la razon; ó en caso de que esto no sea posible, debe procurarse que lo que no sea conforme á la razon se halle siempre fuera de la tragedia, como lo ha hecho cuerdamente Sóphocles en su Edipo.» (*Poét.*

cap. XVI.) La observacion es digna de tan gran maestro: en el curso del drama cualquier cosa inverosímil indispone el ánimo de los espectadores y desvanece la ilusion; pero cuando el incidente inverosímil se da por supuesto, la atencion del público se fija menos sobre aquella falta, porque es necesario reflexionar para conocerla; y como los espectadores se sienten arrebatados por el curso mismo de la accion, apenas tienen fuerza ni ánimo para volver atras la vista.

La decoracion de la escena es magnífica en la tragedia de *Edipo:* el teatro representa una gran plaza con la fachada del palacio real y un ara cercana; á lo lejos descúbrense grupos de gente, cercando los templos y altares; y ábrese el drama con un sacrificio celebrado por los Tebanos, presididos por el gran sacerdote, y á los cuales se presenta el monarca. Al ver el estado de tristeza y abatimiento de su pueblo, dícele palabras de consuelo y esperanza; y el sacerdote, del modo mas natural, informa indirectamente al público de quien sea el personage de Edipo, manifestándole á este la confianza que inspira al pueblo que gobierna, y que espera de él su salud ahora, asi como otra vez le debió librarse del Esfinge. Edipo manifiesta que no ha olvidado la suerte de su pueblo, y que ha enviado á consultar el oráculo de Apolo acerca del medio de hacer cesar la peste: ya tarda el mensagero, que es el cuñado del rey.

Llega este; refiere la respuesta ambigua del oráculo; pero al fin, de él resulta que el dios ordena el castigo del asesinato del rey Layo, que aun está impune.

Edipo se dispone á cumplir el precepto del orá-

culo, y ordena que á ese efecto se convoque al pueblo: « este dia, (dice) si nos favorecen los dioses, pondrá fin á nuestros males ó á nuestra vida. » Asi concluye el primer acto; y ya se deja ver con la destreza que está hecha la *exposicion*, y anunciada la cuestion única y sencilla que encierra el drama. De su resolucion va á depender, no solo la suerte de un gran rey, sino la de toda una nacion; y llenos de curiosidad y de interes, los espectadores participan del sobresalto y temor del coro, que *tiembla al ver la incertidumbre del destino*, y dirige al cielo sus súplicas para que aparte de Tebas tanta calamidad: asi se llena el primer entreacto.

En el acto segundo aparece Edipo, rodeado de su pueblo: como rey, como extrangero, como no habiendo llegado á Tebas sino despues de la muerte de Layo, él es el mas propio para dictar lo que deba hacerse; manda que cualquieraque sepa quien es el culpable, le denuncie para salvar á Tebas; y que él le perdona la vida, satisfaciéndose el oráculo con que sea expulso del reino. Si no lo hicieren, dirige al cielo las mas duras imprecaciones contra el homicida; y que privado de patria, de familia y hogar, proscripto y perseguido, ande buscando errante un miserable asilo. Estas imprecaciones producen desde luego terror en el ánimo de los espectadores; ¡ pero cuánto no deberá aumentarse, cuando empiecen á sospechar sobre quien van á recaer!

El pueblo contesta que ignora absolutamente quien sea el homicida de Layo, y que el mejor medio de saberlo es consultar al anciano Tirésias, ciego y adivino; el rey manifiesta que ya ha enviado á buscarle por consejo de su cuñado Creon.

Viene Tirésias : dice que sabe quien es el reo, pero se niega á declararlo; con cuyo motivo crece la impaciencia y cólera de Edipo y la curiosidad é interes de los espectadores: al fin apremiado y amenazado por el rey, le dice con el ímpetu del rayo: « Tú eres el culpado. »

Edipo, que se cree el mas lejano de ese crímen, como nacido en Corinto é hijo de aquel rey, rechaza con ira tan extraña imputacion; y sospecha en medio de su enojo que es un artificio de Tirésias, seducido por Creon, que quiere con aquella acusacion calumniosa indisponer al rey con el pueblo y ocupar el trono. De aqui nace una acalorada escena entre el monarca y el adivino, que no solo ratifica su dicho, sino que da á entender á Edipo el horror de su incesto y que llegará á ser el mas infeliz de los hombres: « Este dia (le presagia con voz tremenda) te dará nacimiento y muerte. »

Asi se aumenta en el segundo acto la inquietud de los espectadores, que participan de la misma incertidumbre en que vacila el coro, no sabiendo si dar crédito al adivino ó al rey: en el primer acto aparecia propuesta esta simple cuestion: ¿quién resultará homicida de Layo? En el segundo ya el drama ha dado un paso mas: ¿será Edipo el culpable?

El rey insiste en sus sospechas contra Creon: es este el mas poderoso de los Tebanos y hermano de la reina; puede ver con disgusto á un extrangero en el trono; cabalmente es él quien le aconsejó llamar al adivino que tan fatal respuesta le ha dado en presencia del pueblo: ¿no son estos motivos suficientes para sospechar de su conducta? Edipo le acusa con cólera en el tercer acto, y Creon se defiende con dig-

nidad; Edipo le amenaza con el destierro ó con la muerte; pero el coro (desempeñando el papel que indicó Horacio) procura calmar el enojo del rey y se alegra de que salga Jocasta. Esta reina, esposa del uno y hermana del otro, es la mas propia para servir de mediadora entre ambos; y efectivamente, ayudada del pueblo que siente ver agravados sus males con la discordia de sus príncipes, logra templar un poco la ira de Edipo, que manda á Creon retirarse de su presencia.

Un crítico de tanta fama como La Harpe se expresa asi relativamente á este lugar: «es menester añadir una falta real, que es del poeta :-la disputa mal fundada que Edipo mueve con Creon y la acusacion intentada tan ligeramente contra él de haber sobornado á Tirésias para acusar al rey. Este episodio muy mal imaginado llena todo el tercer acto de Sóphocles» (*Licéo ó Curso de Literatura* tom. 1.) Mas con perdon de tan célebre literato, me parece que la sospecha de Edipo no es tan infundada como él dice; que el personage de Creon, destinado á hacer un papel importante desde el principio al fin del drama, está unido con arte á la accion principal; y que si no es necesario para su desarrollo el incidente de que se trata, no es tampoco uno de aquellos episodios extraños y mal zurcidos que deben severamente condenarse. Pero en lo que sin duda alguna se equivocó La Harpe es en decir que *ese episodio llena todo el acto tercero;* lejos de ser asi, en él se encuentra no solo el centro del nudo dramático, sino preparado á lo lejos el desenlace, como se verá ahora.

Jocasta, informada del motivo de la desavenencia de Edipo y de Creon, dice al rey para tranquilizarle

que no debe creer al adivino ni dar fe á tales oráculos; y en confirmacion le manifiesta que uno de ellos habia predicho que un hijo de Layo mataria á su padre; que para evitar que esta prediccion se cumpliese, habian expuesto en un monte al niño que tuvieron; y que luego Layo, en vez de morir á manos de su hijo, habia sido asesinado por unos foragidos en un sitio que indica.

Estas palabras, destinadas á calmar á Edipo, le hacen estremecer; y en ese contraste bellísimo se descubre el arte del poeta: cabalmente recuerda el rey que en un parage semejante y por la misma época mató á un anciano, que venia en un carro con otro, por una disputa sobre el paso: Edipo pregunta, insta, indaga mas y mas circunstancias, y llega á entrever que tal vez será él el homicida. Refiere con este motivo á Jocasta que habiéndole predicho Apolo que seria parricida é incestuoso, abandonó la casa paterna para imposibilitar el cumplimiento de la prediccion; y que viniendo á Tebas cometió aquella muerte: ¿será la de Layo?... Edipo lo teme; Jocasta procura disipar su recelo; solo vive uno de la comitiva que acompañaba al rey, y él puede aclarar tantas dudas: envian al momento á buscarle.

Asi termina el tercer acto, que lejos de consumirse inútilmente en un episodio *de mero ripio*, (como dice La Harpe en otro lugar) camina velozmente hácia el desenlace: empieza á temer mas y mas el espectador que pueda ser Edipo el homicida que se busca; compara lleno de terror las dos predicciones que ha oido; y recordando las palabras fatídicas del adivino, siente acertar en sus sospechas y anhela por salir de tan violento estado.

En el acto cuarto se muestra Jocasta algo inquieta; pero ve llegar un mensagero de Corinto, que trae la noticia de la muerte de aquel rey: alégrase Jocasta al ver disipado el motivo de los temores de Edipo; sale este y se informa de la triste nueva; y en medio de su dolor, como que respira mas libremente, viendo que se ha preservado del parricidio que le amenazaba: ¿qué es lo que hay que temer de los oráculos? le dice Jocasta. Edipo conviene en ello; pero como tendrá que ir á Corinto á ocupar el trono vacante, manifiesta que aun le persigue la idea del incesto.

Aqui desplegó Sóphocles todo su talento: el mensagero de Corinto va á tranquilizar á Edipo con una palabra: á la muerte de aquel rey se ha sabido que no era hijo suyo. Este incidente extraordinario, inesperado, acaba de hundir á Edipo en la mas cruel incertidumbre: ¿quién es su padre?....... El mensagero de Corinto lo ignora; solo sabe que él mismo le recogió en el monte Citheron, con los pies taladrados, de lo que debe conservar señales.—¿Quién se lo entregó?—Un pastor.—¿A quién servia?—A Layo.—Jocasta ve de súbito todo el horror de su situacion, é insiste porque Edipo no acabe de aclarar el fatal misterio; pero el rey se impacienta y se obstina en saber hasta el fin. Jocasta se retira: llama á Edipo *desdichado!* no acertando á darle otro nombre; y esa expresion enfática, ese silencio terrible, tan propios de Sóphocles, anuncian ya la muerte.

En el colmo de la afliccion pregunta Edipo al pueblo si sabe quién es el pastor de que ha hablado el mensagero, y de cuyas manos dice haber recibido al hijo de Layo: el coro contesta que cree es el mismo criado de ese rey, que antes han ido á buscar para

que declarase las circunstancias de su muerte. Llega al fin; niégase á responder; crece la zozobra y la agitacion; habla por último, y manifiesta que efectivamente llevó al hijo de Layo al monte Citheron; pero que en vez de dejarle perecer, se habia condolido de su suerte, y le habia entregado al pastor de Corinto que estaba delante.

Cae la venda de los ojos de Edipo: conoce que se ha realizado el fatal oráculo; y sale de la escena pronunciando estas tremendas palabras: «cumplióse mi destino: ya te he visto, ó sol, por la postrera vez!..»

Este sentimiento de terror y de lástima que deja Edipo, lo aumenta el coro en el entreacto, recordando la anterior prosperidad del rey y el abismo de males en que ha caido: no es posible renovar mas profundamente la memoria de la miseria humana.

El secreto que se intentaba averiguar está ya descubierto: asi no han faltado críticos que condenen como inútil el quinto acto; pero me parece que se han mostrado demasiado severos. No se intentaba solamente descubrir el homicida de Layo, sino que se cumpliese el precepto del oráculo, expulsándole de Tebas: es necesario que se complete la accion dramática; y esta exige para su complemento que los espectadores sepan la suerte que al fin ha cabido á los principales personages: esta es una regla indispensable. ¿Y quién podrá decir que el desenlace está concluido, y satisfecha la curiosidad de los espectadores, al final del acto cuarto?

En el siguiente es cuando saben que Jocasta desesperada se ha quitado la vida, junto al mismo lecho nupcial manchado con el incesto; que Edipo ha penetrado hasta su habitacion, y á vista de tan horrible

espectáculo, y no hallando armas á la mano, se ha arrancado los ojos en el delirio de su furor. Esta relacion hace estremecer: y cuando está el ánimo en esta agitacion, aparece Edipo, ensangrentado, cubierto de horror y pronto á alejarse de Tebas. El pueblo le compadece y consuela; y el infeliz recuerda su crímen y sus infortunios: no puede ni ser socorrido por los hombres; sus mismas imprecaciones han caido de lleno sobre su cabeza. Su cuñado Creon, sucesor suyo en el trono, sale y le trata con bondad; Edipo le pide por única merced abrazar á sus hijas; preséntanse estas, abrazan á su padre, próximo á partir para su perpetuo destierro; y esta escena patética, esta despedida bellísima que estrecha el corazon, acaba ahondando en el alma los mismos sentimientos que habia labrado la tragedia. ¿Quién no llevará grabadas dentro de su pecho estas penetrantes palabras, pronunciadas al final por Edipo? «Aprended, ciegos mortales, á volver la vista hácia el último dia de la vida, y á no llamar dichosos sino á los que hayan llegado sin infortunio á aquel término fatal!»

16. Los antiguos atribuian al destino tanto poder en los acontecimientos humanos, que los autores trágicos se aprovecharon de esa creencia como de un excelente instrumento: efectivamente, por difícil que sea conciliar la doctrina del fatalismo con la moral y con la legislacion, no tiene duda que era ventajosa al teatro; porque nada mas propio para inspirar compasion y para hacernos estremecer al reflexionar sobre nosotros mismos, que ver las víctimas de un destino inexorable luchando en vano contra sus decretos y arrastradas al precipicio por una fuerza superior. Asi

es que vemos á los poetas griegos elegir con preferencia para sus tragedias argumentos tomados de la historia de un corto número de familias, en que parecian vinculados los crímenes, como si las hubiese condenado el cielo á trasmitirlos con la sangre. La citada tragedia de Edipo rueda toda ella sobre ese quicio; y al ser trasladada al teatro romano, no solo aparece conservado el mismo principio del fatalismo, sino presentado explícitamente como doctrina comun del pueblo: Séneca no duda ponerla en boca del coro, y de la manera mas áspera y dura: « obramos á impulso del hado: ceded, pues, al hado. Los cuidados mas solícitos no pueden mudar la trama del huso fatal. Todo lo que padece el humano linage, todo cuanto obra, todo procede de arriba. » (*Edipo Act.* 5°.)

Las ideas religiosas y morales de los modernos no consienten esta extraña doctrina; y asi los poetas trágicos no pueden hoy dia sacar de ella tantos recursos como los griegos y los latinos; mas sin embargo observamos que el mismo principio, diestramente manejado, produce gran efecto en el teatro moderno, como se comprueba con el mismo ejemplo de Edipo. ¿En qué consiste esta especie de contradiccion entre las ideas y los sentimientos? A mí me parece que la explicacion no es difícil: bien sea el convencimiento íntimo de la propia flaqueza, bien por no poder conocer las causas que obran dentro de nosotros mismos, ó por el influjo que tienen en nuestras acciones mil circunstancias extrañas, que no podemos frecuentemente calcular ni impedir, se nota que el comun de los hombres tiene mucha propension á creer que existe una especie de fuerza superior que los conduce casi á pesar suyo, expresando esta idea vaga con las voces de

suerte, *destino*, *estrella*, *fatalidad* etc. Esta disposicion general del pueblo le acerca, á lo menos hasta cierto punto, al estado de los antiguos; de donde nace que el poeta trágico puede aprovecharse de ese sentimiento, infundado y absurdo cuanto se quiera, pero que al cabo existe.

Aun con mas confianza aconsejaria yo valerse de esa inclinacion general, mezclando hábilmente el influjo del destino y la violencia de las pasiones; pues entonces pudiera lograrse á un tiempo presentar en movimiento las cuerdas del corazon humano, y aumentar el efecto trágico con cierta oscuridad misteriosa é impenetrable que agrada mucho al hombre. Cuando Virgilio, al nombrar á Orestes como asesino de Pirro, le representa en la *Eneida* inflamado por el amor de su robada esposa y agitado por las Furias, que le impelian á los delitos, trazó de una pincelada un excelente ejemplar de personage trágico; y asi hay pocos que produzcan mayor efecto en el teatro, como se ve en la *Andrómaca* de Racine. El mismo autor en la *Fedra* presentó á esta infeliz reina arrastrada de una pasion criminal, inspirada por el destino; y esa lucha violenta, ese duro contraste nos interesa á favor de Fedra, á quien culpamos y compadecemos al mismo tiempo. Los dos ejemplos citados ofrecen dos modelos bellísimos de personages trágicos; y en ambos puede estudiarse el arte con que el poeta moderno, siguiendo las huellas de los griegos, presentó la lucha de las pasiones humanas; pero suponiéndoles un orígen mas alto para darles un impulso mas fuerte.

Pero el poeta trágico no está reducido á ese recurso: bástale saber sondear el corazon humano para hallar en él cuantos resortes necesite. La natural simpatía

del hombre es causa de que no pueda mirar con indiferencia las desgracias que acarrea á sus semejantes el desenfreno de las pasiones; y replegándose por un movimiento igualmente natural dentro de sí mismo, únese á aquel sentimiento de *lástima* otro secreto de *terror*, al contemplar que él propio está expuesto á semejantes infortunios: asi es que en el corazon mismo se hallan las semillas de los dos sentimientos mas propios de la tragedia; y el poeta no tiene que hacer sino aplicar el grado de calor necesario para conseguir su desarrollo.

17. En toda tragedia hay un *protagonista* ó personage principal, que sirve como de centro á la accion y que sobresale sobre las demas figuras del cuadro, llamando con preferencia la atencion y el interes de los espectadores. Si en vez de hacerlo asi el poeta, deja que el interes se divida compartiéndose entre muchas personas, se expone á que se debilite y se extinga: los sentimientos suelen perder en profundidad lo que ganan en extension.

Mas triste es sin duda la ruina de una ciudad que la de un solo individuo; y sin embargo, mas lágrimas arranca en el teatro la desgracia de una persona, tal vez no exenta de delito, que la destruccion de un pueblo heróico. Aun cuando se presente un argumento de esta clase, es forzoso que haya un personage principal que se distinga en el grupo y que despierte con preferencia los sentimientos del auditorio; asi es fácil percibir en la *Numancia destruida* todos los esfuerzos que hizo el poeta para que Megara descuelle sobre los demas héroes desde el principio al fin del drama.

¿Mas qué carácter deberá darse al *protagonista* de una tragedia? No es fácil prescribir en este punto una regla rigurosa á que sea necesario atenerse; pero á pesar de tanto como se ha disputado sobre la doctrina de Aristóteles, y aunque se ensanchen los límites que él señaló, me parece que ha confirmado la experiencia que los sentimientos mas propios de la tragedia (ya que no se les admita como únicos) son el terror y la compasion; y que los personages mas trágicos son los que aquel filósofo recomienda para esa clase de drama; á saber: los que presentan en su carácter un fondo de cualidades virtuosas con alguna mezcla de debilidad, lográndose de ese modo desplegar la lucha de pasiones y excitar mas vivamente el interes y la piedad del auditorio. Porque no tiene duda que en tocando el carácter del *protagonista* á uno de los dos extremos de vicio horrible ó de virtud sin mancha, se hace mas difícil conseguir el efecto de la tragedia: como si en ambos casos no reconociera el espectador en aquellos retratos la imágen fiel del hombre. Si, por ejemplo, se presenta en la escena uno de esos monstruos que han deshonrado el linage humano, su castigo ó su muerte no inspira á los espectadores terror ni lástima; porque se juzgan muy distantes de sufrir igual suerte, al paso que miran aquella desgracia como justa y merecida: si en la tragedia de Racine muriera Neron en vez de *Británico*, á buen seguro que el público se enterneciera.

Por el contrario, cuando el *protagonista* es tan virtuoso y perfecto que hasta nos parece exento de flaquezas, excita el respeto y la admiracion que merece; pero no aquella inquietud de ánimo, aquella

zozobra que tanto nos agrada en la tragedia. En ese caso apenas descubrimos en el héroe á un semejante nuestro; y como la compasion nace principalmente de que nos ponemos en la situacion de la persona desgraciada, al notar que ella está tranquila, difícilmente podemos nosotros afligirnos. Pocos personages mas sublimes en la historia que Caton, y pocos poetas pudieran presentarle en la escena con la dignidad que lo hizo Addisson; y sin embargo, puedo decir de mí que he visto esa tragedia representada por el mejor actor ingles, y admirado el célebre monólogo que precede al suicidio; pero si tanta grandeza de alma sorprende y arrebata, está lejos de producir aquel afan y angustia que en otros muchos dramas causa al mismo tiempo pesadumbre y deleite. Seguro estoy de que la desgracia de Edipo, manchado con los dos crímenes mayores que puede cometer el hombre, arrancará en el teatro mas lágrimas que no la de Caton: en la una compadecemos la flaqueza humana, agoviada por el peso de la adversidad; en la otra admiramos absortos una especie de apoteosis.

18. Despues de la fábula, ó sea el plan y disposicion de la accion, nada tan importante en un drama como los *caractéres*: pudiéndose reducir las cualidades que deben tener á las cuatro citadas en el texto. Ante todas cosas deben los *caractéres* ser *propios*: cuando el personage representado en la escena es célebre por la historia, por la fábula ó la tradicion, es indispensable que se muestre conforme con la idea que de él tenga el público; ya entonces no se pide meramente al poeta una pintura bella, sino el

retrato de una persona conocida; si no se le parece, es malo. Al momento que se oye en el teatro el nombre del *Cid*, ya saben los espectadores como debe obrar y expresarse el héroe castellano.

En cuanto á los personages que son de invencion del poeta, los *caractéres* deben tambien ser *propios*; mas no quiere esto decir que sean semejantes á un modelo real y efectivo, puesto que nunca ha existido; sino conformes al modelo ideal que haya imaginado el poeta, teniendo en cuenta las varias y complicadas causas que influyen en el carácter particular de cada hombre. Y desde luego se deja ya entender cuan vastos y profundos conocimientos debe poseer el autor dramático; pues necesita conocer á fondo y combinar acertadamente el influjo de muchas causas generales, como el siglo, la nacion, la época en que se supone haber existido el personage inventado; y ademas modificar su carácter segun su edad, su sexo, su condicion en la sociedad, y otro gran número de circunstancias particulares, que contribuyen de consuno á que cada individuo tenga un aspecto moral tan propio y tan distinto como su rostro.

Los *caractéres* deben ser *bellos*; no siendo necesario advertir que no se habla aqui de belleza moral, sino poética, en el mismo sentido en que se toma aquella expresion siempre que se trata de artes imitadoras.

Por el propio motivo que no sientan bien en un cuadro dos ó mas figuras en una posicion idéntica, no agradan en un drama dos personages de carácter igual y colocados en circunstancias muy semejantes; como puede observarse en el *Edipo en Colonna* de Sóphocles, en que se presentan dos hijas del desgra-

ciado rey, cuando seria mas interesante que solo apareciese una, encargada de sostenerle y ampararle. El arte exige, cuando haya dos personas en situacion parecida, que se varíe la tinta con que haya de pintarse cada carácter, á fin de que se distingan de lejos sin poder confundirse. Cuando las mismas hijas de Edipo se presentan en otra tragedia del citado poeta, desde el primer instante se nota una diferencia sensible en el carácter de una y otra hermana: la timidez de Ismena hace resaltar la firmeza de Antígona, que se expone á todos los riesgos por no dejar insepulto el cadáver de su hermano Polinices.

Mas conviene indicar un defecto en que puede incurrirse por huir desatentadamente del opuesto: hay poetas que no pueden conseguir que se distingan sus personages, sino colocando al lado de cada uno otro que ofrezca con él el mas vivo contraste; pero un buen pintor no necesita sino matices suaves y levísimas sombras para diferenciar las figuras, y que parezcan salir fuera del lienzo.

La cuarta y última cualidad de los *caractéres* es que sean *consecuentes*, es decir, que se muestren en todo el curso del drama como aparecieron al principio. No es esto pretender que no se pueda presentar hábilmente en la escena las variaciones y mudanzas á que está harto sujeto el corazon humano; pero siguiendo siempre en la imitacion el mismo curso que la naturaleza, y evitando toda contradiccion absurda, capaz de destruir la ilusion dramática. Aristóteles se mostró tan severo en este punto, que hasta reprobó en la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides el carácter de esa princesa, por parecerle que ostenta-

ba mas resolucion y firmeza al fin que las que parecian compatibles con la timidez y ternura que mostró al principio.

19. La suma dificultad para el poeta trágico y que exige para superarla, no solo un profundo conocimiento del corazon humano, sino una imaginacion ardiente y una sensibilidad exquisita, consiste en imitar con destreza el lenguaje de las pasiones. Trabajo cuesta comprender como una persona tranquila en su estudio, y tal vez muy dichosa, puede colocarse con su ánimo en la situacion de un hombre arrastrado por una pasion, y contrahacer tan hábilmente su voz que creamos estarle oyendo; pero la misma dificultad sube de todo punto en una escena complicada, en la cual no solo es necesario seguir el hilo de ideas que se extiende en la mente de los varios interlocutores, sino ponerse á cada instante en la situacion peculiar de cada uno, adivinar sus afectos, sentirlos alternativamente, y expresarlos cual las mismas personas lo hicieran. Tal vez en un mismo verso oimos tres voces diferentes, que nos parecen de otras tantas personas y salir todas ellas del corazon: único medio de que lleguen al nuestro.

Pero si es empresa tan ardua remedar la voz, el tono y hasta las modulaciones de cada pasion, auméntase aun el embarazo del poeta al considerar que este punto es cabalmente el que está mas al alcance del público: podrá este no pensar siquiera en si está ó nó quebrantada una ú otra regla del arte; pero si advierte que un actor no habla cual requiere la situacion en que se le supone; si se le representa, por

ejemplo, muy afligido, y le oye discurrir con calma y hasta compasear sus frases, al momento conoce que aquel es un personage fingido; y no ve en la túnica de Orestes ó de Edipo sino el torpe disfraz del poeta.

10. ¿Qué *estilo* conviene á la tragedia? La prueba de que las dotes que vamos á atribuirle como propias no son arbitrarias, es que cualquiera podrá adivinarlas fácilmente con solo reflejar sobre lo que se ha dicho acerca de esa clase de composicion. Si la tragedia imita una accion grave, es indudable que el *estilo* debe ser elevado para corresponder al asunto y no desdecir de su dignidad: ademas de que como los personages que intervienen en ese género de drama no son de la clase comun, sino de la mas alta, y como aun aparecen mayores á nuestra imaginacion por el aumento que les presta la distancia de siglos y de lugares, todo concurre á que no puedan presentarse en el teatro trágico pensamientos vulgares y bajos, impropios de personages ilustres, y á que estos no deban expresarse nunca en estilo humilde y rastrero.

Bastaria, pues, la clase de asuntos que elige la tragedia y la calidad de las personas cuyas acciones imita, para indicar que no puede allanarse hasta la frase plebeya ni contentarse siquiera con una urbana medianía; pero ambas causas adquieren mayor peso al reflexionar que cabalmente la tragedia no presenta á sus personages discurriendo tranquilamente, sino agitados por pasiones violentas; y no hay nadie que ignore que estas dan calor al discurso y entonacion mas alta al *estilo*: asi es que este debe ser en tales

dramas enérgico y elevado, como eco propio de los sentimientos que expresa.

Pero esa misma elevacion debe ir hermanada con suma naturalidad; y la union de ambas prendas, tan difícil como laudable, es la que forma el encanto del *estilo* de la tragedia. En ella no debe nunca aparecer el poeta; y por consiguiente es necesario que no se trasluzca el arte, mostrando el *estilo* aquellos adornos y galas que suponen tiempo y esmero; sino que antes bien sea tan natural y sencillo, que nos parezca estar oyendo hablar á los mismos personages representados.

Si la elevacion y la naturalidad son las dotes esenciales del *estilo* trágico, fácil es colegir cuales serán los vicios mas cercanos á que está expuesto: el primero que debe condenarse severamente es la hinchazon, porque se aleja tanto de la verosimilitud dramática, y anuncia tal prurito en el poeta por parecer sublime sin serlo, que causa un efecto risible, como el de una persona pequeña de estatura que se esfuerza por empinarse. Aun á autores dotados de vigor y energía, como Séneca en sus tragedias, nada les perjudica tanto como la hinchazon de estilo; acusándolos al momento de que no han sabido imitar el lenguaje de las pasiones. Boileau criticó en el trágico latino las frases huecas que pone en los labios de Hécuba, cuando la supone agoviada de tantos males á la vista de Troya: tiene mucha razon el poeta frances; una reina tan afligida no enumera pomposamente entre sus antiguos aliados á « los que beben la helada corriente del Tánais, que se extiende por siete bocas, » ni usa de otras frases hinchadas que afean la escena primera de las *Troyanas*.

Debe evitarse tambien la afectacion, la cual no solo comprende la gala superflua y los adornos afiligranados en el estilo, sino hasta cierto esmero tan extremo y prolijo que disgusta en muchas situaciones trágicas. Los poetas mas correctos y limados, celebrados justamente como modelos de *estilo*, cual lo es sin duda Racine, suelen incurrir á veces en la falta indicada; y sentimos el mismo efecto en algunos pasages de sus obras del que se experimenta al ver tan iguales y atusados los árboles en los jardines de Italia. Los críticos franceses han notado ya algunos asomos de afectacion en la célebre narracion de la muerte de Hipólito; mas en otras tragedias del mismo autor me parece que se descubren, aunque no con frecuencia, semejantes lunares. Asi, por ejemplo, en su *Andrómaca* (una de las tragedias en que mas aparece la semejanza de Racine con Virgilio), los versos en que aquella princesa describe el horror del incendio de Troya se resienten en mi juicio de afectacion:

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.

Todo lo que anuncia que el poeta trágico, en vez de abandonarse al ímpetu de la pasion, llevaba en la mano el compas para medir sus períodos y distribuir sus miembros con simetría, perjudica á la ilusion dramática; asi como las figuras que no nacen del sentimiento, en cuyo caso dan calor y vida al *estilo*, sino de los tibios esfuerzos del arte. Oimos con ternura á Hécuba cuando dice en la citada tragedia latina que su esposo Príamo, « padre de tantos reyes, yace ahora sin sepulcro; » pero asi que añade que « carece de hoguera en medio de las llamas de Troya, »

al instante se desvanece la ilusion; porque descubrimos á Séneca detras de aquella reina.

Cabalmente los tiernos sentimientos de una esposa y de una madre exigen tanta verdad y sencillez en la expresion, que parezca que esta nace sin pensar en ella: tal vez no hay en todas las obras de Racine dos versos que me agraden mas que unos de *Andrómaca*, en que está expresado un pensamiento natural con tan cándida sencillez que es imposible aventajarla. Esa desgraciada princesa, viuda, cautiva, ostigada por el amor de Pirro, encuéntrase con este rey, cuando iba á ver á Astianarte, único hijo que le habia quedado de Héctor: ¿qué deberá decir en esta situacion? ¿qué razon alegar para que la dejen proseguir hasta ver á su hijo?

J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui:
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui!

« Iba, Señor, á llorar un instante con él: aun no le he abrazado hoy!... » Solo á una madre se le ocurre eso; una madre no debe decir mas.

Esa naturalidad bellísima á que aspira el *estilo* de la tragedia, tiene una linde que la separa de la trivialidad y la bajeza; linde que si se traspasa torpemente, puede llegar á darse á una composicion tan grave y elevada cierto aire humilde y mezquino que la deshonre. En ese caso, los nombres de los personages ilustres que aparecen en la escena, sus ropas magníficas, y hasta la decoracion misma del teatro, todo se reune para acusar al desacordado poeta que ha ofrecido con su estilo plebeyo contraste tan absurdo.

Pero en ese extremo rara vez tocan los que han

nacido con dotes de poetas y se han dedicado á cultivarlas: el mayor peligro que á estos amenaza no nace de debilidad sino de exceso de robustez, no de cobardía sino de arrogancia. Asi no hay que temer que lleguen á desentonar su estilo á fuerza de aflojarlo, sino que lo quieran elevar hasta un punto que no consiente la tragedia, y que solo puede convenir al estilo de la poesía lírica: como ambos son dignos, elevados, llenos de fuego, se necesita mucha habilidad para no confundirlos; discernimiento que solo puede adquirirse con un gusto acendrado y con el estudio continuo de buenos modelos.

Para aclarar la doctrina expuesta con algunos ejemplos, y valiéndome con preferencia de nuestra propia literatura, entresacaré algunas muestras de la *Numancia*, tragedia del célebre Cervantes, en que puede fácilmente observarse cuan distante estuvo el poeta de dar al *estilo* aquel tono robusto y sostenido que semejante composicion requeria, á pesar de que acertó con él algunas veces; pero no pocas descendió hasta hacerle bajo y trivial, y otras le elevó tanto que rayó en la grandeza épica. En un poema de esta clase no asentaria mal la siguiente octava para pintar el ataque de dos guerreros:

No con tanta presteza el rayo ardiente
Pasa rompiendo el aire en presto vuelo,
Ni tanto la cometa reluciente
Se muestra ir presurosa por el cielo,
Como estos dos por medio de la gente
Pasaron, colorando el duro suelo
Con la sangre romana que sacaban
Sus espadas do quiera que llegaban

El cuadro de la destruccion de la ciudad abunda

en bellezas; pero las desluce el *estilo*, porque descubre demasiado arte:

Cual suelen las ovejas descuidadas,
Siendo del fiero lobo acometidas,
Andar aqui y alli descarriadas
Con temor de perder las tristes vidas:
Tal niños y mugeres delicadas
Huyendo las espadas homicidas
Andan de calle en calle ¡oh hado insano!
Su cierta muerte dilatando en vano.
Al pecho de la amada nueva esposa
Traspasa del esposo el hierro agudo;
Contra la madre ¡oh núnca vista cosa!
Se muestra el hijo de piedad desnudo;
Y contra el hijo el padre con rabiosa
Clemencia levantando el brazo crudo,
Rompe aquellas entrañas que ha engendrado
Quedando satisfecho y lastimado.

Otras veces, por el extremo opuesto, se aplebeya el estilo de la *Numancia* hasta tocar en bajeza vulgar; como se ve, por ejemplo, en este pasage, en que Cipion dice entre otras cosas á sus soldados:

Para beber no quede mas de un vaso,
Y los lechos un tiempo ya felices,
Llenos de concubinas, se deshagan,
Y de fagina y en el suelo se hagan.
No me huela el soldado á otros olores
Que al olor de la pez y de resina,
Ni por gulosidad de los sabores
Traiga aparato alguno de cocina etc.

Aun sin llegar á tal punto, hay cierta llaneza de *estilo*, propia del habla familiar de la comedia, pero que desdice de la dignidad trágica: ¿quién adivinará que es de la *Numancia* este diálogo?

LEONCIO.

Morandro amigo, ¿á dó vas
O hácia dó mueves el pie?

MORANDRO.

Si yo mismo no lo sé,
Tampoco tú lo sabrás.

LEONCIO.

¡Cómo te saca de seso
Tu amoroso pensamiento!

MORANDRO.

Antes despues que lo siento
Tengo mas razon y peso.

LEONCIO.

Esto ya está averiguado:
Que el que sirviere al amor
Ha de ser por su dolor
Con razon muy mas pesado.

MORANDRO.

De malicia ó de agudeza
No escapa lo que dijiste.

LEONCIO.

Tú mi malicia entendiste;
Mas yo entiendo tu simpleza.

Pero tambien supo aquel célebre autor en varios pasages de su tragedia valerse de *estilo* conveniente, expresando pensamientos dignos con calor y vehemencia, y al mismo tiempo con naturalidad y sencillez. En la escena en que se presentan las mugeres de Numancia para rogar á sus hijos y esposos que no salgan á perecer en el combate, una de ellas se expresa asi:

¿Qué pensais, varones claros?
¿Revolveis aun todavía
En la triste fantasía
De dejarnos y ausentaros?

¿Quereis dejar por ventura
A la romana arrogancia
Las vírgenes de Numancia
Para mayor desventura?
¿Y á los libres hijos nuestros
Quereis esclavos dejallos?
¿No será mejor ahogallos
Con los propios brazos vuestros?....

Firmes los Numantinos en su propósito, no ceden á esta súplica; y otra muger presentándoles los tiernos niños, procura enternecer á los guerreros con estas palabras:

Hijos de estas tristes madres,
¿Qué es esto? ¿Cómo no hablais
Y con lágrimas rogais
Que no os dejen vuestros padres?
Basta que la hambre insana
Os acabe con dolor,
Sin esperar el rigor
De la aspereza romana.
Decidles que os engendraron
Libres, y libres nacistes;
Y que vuestras madres tristes
Tambien libres os criaron:
Decidles que pues la suerte
Nuestra va tan de caida,
Que como os dieron la vida
Ansi mismo os den la muerte.
O muros de esta ciudad,
Si podeis, hablad, decid,
Y mil veces repetid:
Numantinos, libertad!

El corazon de Cervantes, noble y pundonoroso, se enardecia al pensar en las glorias ó en las desgracias de su patria; y él era quien le dictaba entonces

pensamientos dignos y expresion elevada y enérgica: asi se lamenta España en la misma tragedia:

¿Será posible que contino sea
Esclava de naciones extrangeras,
Y que un pequeño tiempo yo no vea
De libertad tendidas las banderas?
Con justísimo título se emplea
En mí el rigor de tantas penas fieras,
Pues mis famosos hijos y valientes
Andan entre sí mesmos diferentes.

Jamas en su provecho concertaron
Los divididos ánimos briosos;
Antes entonces mas los apartaron
Cuando se vieron mas menesterosos:
Y ansi con sus discordias convidaron
Los bárbaros de pechos codiciosos
A venir y entregarse en mis riquezas,
Usando en mí y en ellos mil cruezas.

Sola Numancia es la que sola ha sido
Quien la luciente espada sacó fuera;
Y á costa de su sangre ha mantenido
La amada libertad suya primera.

21. Las cualidades que exige en su *versificacion* la tragedia, derívanse, lo mismo que las del estilo, de la índole de esa composicion: debe ser la *versificacion* llena, robusta y fácil, mas bien que artificiosa y preciada de cadencia y armonía. No es esto decir que se procure en los versos trágicos la falta de número ó la reunion desapacible de sonidos ingratos; pero sí que hay gran diferencia entre la versificacion lírica, por ejemplo, que se supone destinada al canto, y la que está compuesta expresamente para la escena. Como esta imita la expresion espontánea de los afec-

tos del ánimo, el principal mérito de la *versificacion* dramática consiste en la facilidad y fluidez: el menor esmero, el mas leve embarazo daña á la verdad y á la rapidez del diálogo, al paso que perjudica á la ilusion de los espectadores. En la tragedia nos agrada que hasta los versos imiten los arranques de la pasion, su curso impetuoso, sus descansos interrumpidos: á veces un verso lánguido pinta fielmente el último grado de abatimiento; y otro áspero, lleno de quiebras, imita la voz de la ira. En versos destinados á la *declamacion*, no puede olvidarse nunca esa circunstancia, que debe influir en los giros, en los descansos, y en el corte de los períodos; razon tenia Aristóteles en decir que, al tiempo de componer una tragedia, debia ser actor el poeta.

Como al cabo no imita el diálogo trágico sino la conversacion familiar entre altos personages, esta reflexion sola basta para denotar cual es la especie particular de *metro* que mejor asienta á semejantes composiciones: debe preferirse para ellas la que reuna mas dignidad y sencillez. Por eso debe excluirse de la escena trágica española toda clase de *versos cortos*, aunque los usaran nuestros antiguos dramáticos; ni la gravedad de la tragedia, ni la idea que tenemos de los personages que en ella intervienen, ni los pensamientos ni el estilo, nada se hermana bien con versos de ocho sílabas, mucho mas propios para asuntos medianos y agradables.

El *endecasílabo*, por el contrario, reune todas las ventajas: tiene desde luego mas pausa y dignidad; presenta mayor campo al poeta para explayar los pensamientos; ofrece una cadencia mas varia para evitar la monotonía, y se brinda mejor que ningun otro al

diverso compas y á las distintas entonaciones que requiere la declamacion.

En punto á *versificacion trágica*, nacion ninguna posee tantas ventajas como la española, siendo de sentir que hasta ahora las haya aprovechado tan poco: los extrangeros estan condenados á una forzosa alternativa: ó someterse á la rigurosa ley de la rima, con gran embarazo para el poeta y no pequeño riesgo de cansar al público con la monotonía de versos pareados, como se nota en la declamacion francesa; ó reducirse á la simple medida y cadencia de los versos, dejándolos sueltos y sin ningun otro recurso para halagar al oido, como suelen hacerlo Ingleses é Italianos. Mas los Españoles poseen ambos medios, si quieren emplearlos, con la ventaja de tener para el verso libre una lengua tan numerosa como la que mas, y que si cede en melodía únicamente á la italiana, eso mismo le da un carácter mas varonil, propio de la tragedia. El poeta lírico español quizá envidiará alguna vez el habla suave y flexible de Metastasio; pero el poeta trágico no tendrá que esforzarse, como Alfieri, para dar á su lengua entonacion fuerte y robusta.

Pero en vez de versos sueltos ó pareados, de que ya usaron algunos de nuestros trágicos, la experiencia ha acreditado en nuestro teatro que nada conviene tanto á esa clase de composicion como el *endecasílabo asonantado;* propiedad exclusiva de la poesía castellana, que le ofrece suma facilidad para la tragedia. Esa especie de *versificacion* posee, para distinguirse de la prosa, la medida, la cadencia y la armonía, comunes al verso suelto, y ademas el encanto de un eco semejante, que sin llegar á ser monótono por la diversa terminacion de los versos impares, convida al

oido á buscar en los otros el dejo repetido á que se ha acostumbrado. De este modo reune parte del agrado del consonante con mayor libertad; se brinda por su soltura á la declamacion; y parece nacida para el diálogo dramático, porque no descubre artificio.

En el tomo siguiente se insertará un apéndice *sobre la tragedia española*.

22. La *comedia* se propone por medio de una accion, diestramente imitada en la escena, presentar bajo aspecto ridículo los vicios y faltas morales de los hombres, para alejarlos de caer en otros parecidos. Asi se ve que su fin es el mas importante; pues con el incentivo de una diversion inocente y sin mas armas que la donosa burla, no menos intenta que influir en la mejora de las costumbres, esforzándose por reemplazar, si cabe decirlo asi, la censura de los antiguos, que alcanzaba con su influjo donde no llegaban las leyes.

Fácil es inferir del objeto mismo de la comedia que no se propone representar acciones criminales, cuya imágen produciria en el teatro aversion y disgusto; sino aquellos vicios, comunes en la sociedad, que sin llegar á ser delitos punibles, suelen causar no pequeño daño, al paso que por su aspecto ridículo excitan á la burla.

Asi es como la comedia, en vez de dirigir á la severa razon amonestaciones y consejos, los encubre sagazmente con una fábula ingeniosa, y se vale del mismo amor propio para corregirnos de nuestros defectos, presentándolos como despreciables. Ya se deja entender que para lograr mas fácilmente este fin, debe imitar la comedia los cuadros ordinarios de la vida,

lo que pasa frecuentemente en la sociedad, lo que estamos viendo todos los dias en el trato comun de personas particulares: principio fundamental de esta clase de composicion, del cual manan como de fuente abundantísima muchas de sus reglas mas importantes.

23. La comedia no copia á ninguna persona particular, como lo hizo al principio en Grecia; mas observa los vicios ridículos de la sociedad, reune de varias partes las facciones mas señaladas y los colores mas propios, y forma con ellos un *modelo ideal* que presenta luego á la burla. De esta suerte evita emplear en ningun caso las armas vedadas de la maledicencia ó de la calumnia; no ofende directamente á nadie, pues que no ofrece ningun retrato cuyo original pueda indicarse; pero como quiera que presenta fielmente imitada la imágen de un hombre vicioso, todos rien al verla, y aun quizá el mismo que suministró al poeta mas rasgos para bosquejarla.

Supongamos, por ejemplo, que un autor cómico quiere censurar la avaricia: ¿qué deberá hacer? No por cierto retratar con sus señas particulares á un usurero de la ciudad; sino formarse en su mente la idea perfecta de un avaro, reuniendo en la supuesta persona todas las cualidades ridículas que pueden convenir á un carácter semejante, y sacarle luego á la vergüenza, presentándole al vivo en el teatro.

He elegido este ejemplo, porque cabalmente es de los mas propios para la comedia, y porque ha dado asunto á una de las mejores del teatro latino, á una excelente del teatro frances, y á otra del español, no escasa de bellezas, aunque deslucidas con gravísimas faltas; tales son la *Aulularia* de Plauto, el *Avaro* de

Moliere, y el *Castigo de la miseria* de D. Juan de la Hoz.

Una vez elegido el *carácter ridículo* que intenta retratar el poeta, debe escoger los colores mas vivos para que resalte, á fin de que excite con mayor facilidad el desprecio y la risa del público; pero como quiera que para lograrlo, no siendo el drama sino una imitacion, se necesite ante todas cosas que el cuadro tenga verdad y que los colores sean propios, resulta que debe procurarse mucho no recargarlos en demasía, hasta el punto de que parezcan afectados y lleguen á desvanecer la ilusion. Reconocemos al instante á un avaro cuando vemos á Euclion, en la comedia de Plauto, salir y entrar continuamente en su casa, temer que todos descubran su tesoro, concebir sospechas porque nota que la gente le saluda ahora con mas agasajo, y encargar á su criada lo que debe responder si vinieren de la vecindad á pedir lumbre ó algunos utensilios de casa; todo esto está copiado de la naturaleza, y muestra perfectamente el carácter de un viejo codicioso. Pero si se le exagera hasta el punto de decir que cuando el barbero corta las uñas al avaro, guarda este los desperdicios; ó si se hace que Euclion al registrar al esclavo le ordene que le enseñe la *tercera mano*, aparece ya la afectacion del poeta; porque el hombre mas avariento del mundo no recoge lo que no puede servirle para nada; y por asustado que esté, no puede olvidar que ningun hombre tiene mas de dos manos.

Moliere pintó bellísimamente al avaro en toda su comedia: le vemos inquieto y receloso como el Euclion de Plauto, insistir con mas fuerza que él en dar su hija sin dote, arreglar de la manera mas graciosa los preparativos de la cena para obsequiar á su querida,

esquivar con arte las insinuaciones de la muger astuta que arregla la boda; y si su mismo hijo siente un vahido, enviarle corriendo su padre « á que tome en la cocina un vaso de agua clara :» eso es un avaro. Pero me parece que Moliere exageró tambien en algun pasage el carácter que retrató tan lindamente: en hora buena, por ejemplo, que le figure trastornado y fuera de sí, cuando le han robado el tesoro; pero descubro al poeta y percibo su designio de hacer reir al público, cuando hace que el avaro coja él mismo su propio brazo, gritando: «¡detente! ¡vuélveme mi dinero, pícaro!... ¡Ah! soy yo... Mi cabeza está trastornada etc.» En el furor que siente por tan amarga pérdida, concibo muy bien que amenace á todo el mundo: «voy á hacer dar tormento á todos los de casa; á criados, á criadas, á mi hija, á mi hijo»... Me parece que este rasgo bastaba; y no creo que hizo bien Moliere en extenderlo con afectacion: «y á mí tambien.» Ni un loco se amenaza á sí mismo con el tormento.

El retrato que hacen los criados de Harpagon de la codicia de su amo está pintado con los colores mas cómicos; pero no me parece que se aventaja al cuadro original y gracioso que trazó nuestro la Hoz para darnos á conocer la vida del *miserable* :

Él vive en un desvancillo,
Que aunque aposento le nombra,
El nicho de S. Alejo
Es con él sala espaciosa:
Su comida es tan escasa,
Que si se pesa por onzas,
Ni á un anacoreta fuera
Colacion escrupulosa;
Y aun para ella recorriendo
Las tiendas, como quien compra,

Muestras de legumbres pide
Y el precio de las arrobas,
Y llenas las faltriqueras
Trae á casa de esta forma
De arroz, garbanzos, judías,
Lentejas y aun zanahorias.
Luz en las noches de luna
No la gasta, y en las otras
Con pedazos de encerado
(Del que en los coches despoja)
Se alumbra mientras se acuesta,
Y con presteza tan pronta,
Porque aun eso no se gaste,
Que por la calle se afloja
Calzon, medias y zapatos;
Al subir desabotona
El jubon, suelta la capa,
Y halla acabada su obra.
Si quiere probar tal vez
El vino, que nunca compra,
A la iglesia mas vecina
Va con humildad devota
A ayudar dos ó tres misas,
Y el que en cada una le sobra,
Y él sisa antes, en un frasco
Que trae oculto acomoda.
A veces tiene criado;
Pero con tan nueva moda
Que no le paga racion,
Sino que segun las cosas
Que le manda, asi por piezas
Le concierta; de tal forma
Que ya tiene su arancel
Del precio de cada obra:
Un ochavo hacer la cama,
Otro fregarle las ollas,
Otro barrer, y á este modo,

Siendo sus haciendas pocas,
Con dos ó tres cuartos paga
Un criado, que las horas
Que le sirve solo asiste,
Con que ni escucha ni estorba.
Él inventó aguar el agua;
Porque á una carga que compra
De la fuente de año á año
Añade del pozo otra,
Y aun le va echando calderos
Segun gasta, de tal forma
Que de S. Juan á S. Juan
Dura y aun la mitad sobra.
En fin, con estas industrias
El haber juntado logra
Seis mil ducados, que guarda
En parage que se ignora.

La última pincelada:

Él inventó aguar el agua...

es la mas ingeniosa y maestra que puede imaginarse; porque si al principio parece una exageracion inverosímil, despues rie el espectador al ver cuan natural y sencilla es la explicacion. Tambien es digno de elogio el que suponga la Hoz, asi como Moliere, que el avaro ha juntado el tesoro con sus ahorros, y no que lo ha encontrado escondido, como supone Plauto.

Escogido primero, y bien bosquejado despues el carácter del personage ridículo, es preciso que todas las acciones y palabras, lejos de desdecir de él, contribuyan á presentarle con mas y mas viveza. Si realmente es de Plauto uno de los finales que se suponen á su *Aulularia*, no se comprende como aquel poeta quiso á lo último destruir de un golpe el edificio que habia levantado durante todo el

drama. El mismo hombre que se desvivia por guardar su tesoro, que tanto se aflige al perderlo, que solo otorga su hija sin dote á un vecino rico, y que luego exige de otro que le jure no pedirle nada, si llega á descubrir donde está su dinero robado; ese mismo hombre, al momento de recobrarlo y despues de abrazarle como su mejor amigo, se desprende de él sin motivo ni razon alguna, y lo entrega alegremente al esposo de su hija: ¿haria eso un avaro? Tan cierto es que nó, que en el citado final concluye el drama de esta manera tan extraña como absurda: « Espectadores: el codicioso Euclion ha mudado de carácter; de repente se ha vuelto liberal: sedlo tambien vosotros; y si os ha agradado la comedia, dadle vivos aplausos. »

Aun cuando no sea este, sino otro, el final genuino de la *Aulularia*, me parece que en otros dos lugares faltó Plauto á la regla prescrita: un avaro, representado en todo el drama como tan solícito y cauto, no podia verosímilmente cometer la grosera imprudencia de decir recio en la calle dónde habia ido á esconder el dinero, en términos de que buenamente lo oyese el esclavo escondido; y despues de entrar en recelo, y de ir á trasladar otra vez su tesoro, es aun mas necio volver á caer en la misma imprudencia, para que vuelva á oirlo el mismo hombre y lo robe al cabo. Esta muestra puede servir al propio tiempo de confirmacion de lo que ya se dijo hablando de la tragedia, acerca de los inconvenientes que presentaba contra la verosimilitud el escoger los antiguos para lugar perpetuo de la escena una plaza ó calle.

Bellísima es cuanto cabe la escena de la *Aulularia*,

imitada hábilmente por Moliere, en que el novio de la muchacha, viendo enfurecido al padre, cree que ha descubierto sus amores y se delata, mientras el avaro juzga durante un diálogo muy ingenioso, que de lo que se acusa el jóven es de haberle robado su dinero. Pero asi que descubre su equivocacion y pierde el rastro del hurto, no me parece conforme con el carácter de Euclion, ni propio de un hombre que ha salido gritando como loco, el que quiera escuchar á un jóven que desea hablarle de otro asunto; y que en lugar de correr desatinado en busca de su perdido bien, diga friamente al convencerse de que aquel hombre no lo tiene : « basta: decid ahora lo que querais. » ¿Qué le importa á un avaro, y en tamaño apuro, el asunto de un desconocido ni aun la suerte de su propia hija?

El *avaro* de Moliere se muestra consecuente desde el principio al fin: preséntase en la escena, como el de Plauto, regañando á un criado porque cree que todo lo atisba, y que podrá descubrir su dinero; continua en todo el drama ocupado principalmente de su caudal; y si al fin consiente en que se casen sus dos hijos, exige por condicion que no ha de darles nada, y que el consuegro ha de pagar ademas los gastos de las bodas: ¿cabe retratar mejor un carácter? Por lo mismo me desagrada que Moliere no se haya contentado con dos rasgos tan bellos, sino que haya añadido ademas otro, haciendo que un hombre, reconocido ya como muy rico, pida tambien que le regalen un vestido para la fiesta. Lo que es inimitable es la manera con que termina la comedia: unos y otros novios estan llenos de contento; el consuegro dice á los hijos que vayan á hacer partícipe á su madre de tanta

alegría; y el avaro concluye asi: « y yo, yo me voy á ver á mi querido cofrecito. » ¡Qué contraste presenta un vicio tan ridículo, al lado de los sentimientos mas tiernos de la naturaleza!

El carácter del *miserable*, en la comedia española, está en general bien presentado y sostenido en toda ella; y es de sentir que ya que el autor imaginó acertadamente castigar el vicio de aquel hombre, haciéndole casarse por codicia con una astuta muger, que se supone una rica indiana, no supiese preparar mejor y hacer mas verosímil que el pobre D. Marcos cayese tan pronto en el lazo; y que no tuviese el poeta bastante arte para arreglar y extender la trama de la accion, la cual parece concluida en el acto segundo. El final de este debiera ser el de la comedia: dice asi el *miserable*, ya convencido del engaño de que ha sido víctima:

¿Pues qué aguardo que en un pozo
De cabeza no me echo,
Ya que por no comprar soga
De una viga no me cuelgo?
¡Yo casado hasta las cachas,
Sin tener ni el dia bueno!...
. . . .
¿Con qué remedio no tiene?
Pues, hombres, tomad ejemplo.

Aunque la accion del drama no guarde ni la unidad ni la distribucion que debiera, lo que es el carácter del personage principal ofrece rasgos muy lindos y muy pocos lunares; desde que sale D. Marcos al tablado, descúbrese cual es: sale riñendo, y manifiesta á un amigo la causa de su enojo:

D. LUIS.

Decidme, pues, lo que ha sido.

D. MARCOS.

He despedido á un criado.

D. LUIS.

¿Toribio en qué os ha agraviado?

D. MARCOS.

¡Un ochavo del barrido!
A fe que la cuenta es boba.

D. LUIS.

¿Un ochavo? El gasto alabo.

D. MARCOS.

¿Pues, digo, es barro un ochavo
Sin el gasto de la escoba?

D. LUIS.

La cuenta y razon extraño.

D. MARCOS.

¿Ois? Pues, por vida mia,
Que un ochavo cada dia
Son dos ducados al año.

Consecuente con su carácter, no desperdicia el avaro ocasion de manifestarlo : si le dice el fingido criado :

Tengo donde ir á comer...

respóndele al instante :

Jesus, hijo, y á cenar.

Y si se encuentra efectivamente en un refresco, todos notan que no habla por comer; y el *miserable* dice entre sí :

Esta vez
Ahorro para mañana
De la cena el pan y queso :
Bodiguillo.

CRIADO.

¿Qué me mandas?

D. MARCOS.

Ingéniate y no te ahites.

CRIADO.

Si á tí no te cuesta nada,
¿Qué temes?

D. MARCOS.

No andemos luego
Con la girapliega en casa.

¿Le convidan á jugar? responde al punto:

Apenas sé que es baraja.

D. AGUSTIN.

¿Es modestia?

D. MARCOS.

Señor mio,
Cosa en que el caudal, que tantas
Diligencias ha costado,
Se aventura, doy mil gracias
A mi Dios de no saberla.

Mas si le sacan á bailar, aunque tambien se excuse, cede al fin á las instancias, despues de hacer esta prudente reflexion:

Ello, en fin, no cuesta blanca;
Y esto solo estriva en dar
Coces y tirar patadas.

El pobre D. Marcos anda enamorado del dote de la viuda; un casamentero le ofrece llevar á cabo su empresa; y al fin nuestro *miserable* tiene que hacer un esfuerzo: ¿qué regalo prometerá?

D. MARCOS.

Hoy entre mis baratijas
Hallé unas medias de pelo,
Que os daré para que sirvan
De algodones al tintero;
Y si trajeseis golilla,
Os diera una sin aforro
Ni balona, pero rica.

D. AGAPITO.

Sois muy galante.

D. MARCOS.

En llegando,
Amigo, á puntos de honrilla,
Cuanto he guardado en diez años
Sé yo gastar en un dia.

Como los anteriores hay otros muchos rasgos en la comedia, llenos de ingenio y chiste, pero alguna vez me parece que se descuidó el poeta, no vaciando todas las palabras del protagonista en el molde de su carácter: no me gusta, por ejemplo, que la primera vez que ve á la supuesta viuda, y delante de personas desconocidas, diga fácilmente al aludir aquella á sus muchas riquezas:

Pues yo con industria y maña
Apenas tendré ahorrados
Seis mil ducados de plata.

El secreto del dinero que tiene es el último que se arranca á un codicioso; y si nos agrada saber que de noche se desvela, discurriendo lo que ha de hacer con su caudal, para que le produzca mas ganancia con menos riesgo, nos disgusta en seguida oir de su propia boca esta sensata reflexion:

¡Qué asi la riqueza aflija
Al rico por aumentarla
Y al pobre por conseguirla!

Quien asi se expresa no es un avariento; este, lo mismo que un amante, no hace reflexiones sobre las ansias que cuesta poseer la prenda de su corazon.

24. Para que parezca aun mas ridículo el personage principal de una comedia, debe procurar el poeta presentarle en la situacion mas conveniente; asi como

un pintor elige la mejor posicion de las figuras y la luz á propósito para que resalten. Un viejo avaro es ya por sí bastante ridículo, y no está mal aprovechada en el drama de Plauto la circunstancia de la boda de la hija y de los cocineros que envia el novio á casa del suegro, para redoblar los cuidados de este y darle ocasion oportuna de desplegar su carácter. ¡Pero cuánto mas resalta este en la comedia de Moliere! La situacion bellísima no está tomada de una causa extraña ni se halla en la cocina del codicioso; sino que nace de él mismo y está en su propio corazon: no solo se ha enamorado el viejo, sino que para colmo de desdicha su mismo hijo es su rival; y el contraste que ofrece esa situacion embarazosa, no menos que la lucha de una y otra pasion, suministran al poeta cuantas ocasiones pudiera apetecer para lograr su objeto. El avaro tiene que dar una cena á la novia: ¿cabe mayor apuro?.... Está al lado de su querida y le llaman para un recado: ¿cómo ha de apartarse un amante? Responde que no puede ir. — Es que « traen dinero » — « Dispense Vm., señorita; vuelvo al instante. »

25. La comedia debe representar una accion sola y única, procurar que se concluya en el término de un dia ó antes, para que no se disipe la ilusion, y por la propia causa no variar el lugar de la escena ó hacerlo en caso preciso con el mayor discernimiento; en una palabra: como aunque no tenga igual objeto que la tragedia ni emplee los mismos materiales, es al cabo como ella una imitacion dramática, está sujeta la comedia á las reglas comunes de esas clases de composicion, y obligada á observar lo mas escrupulosa-

mente que sea posible las *tres unidades*, de que largamente se ha hablado.

En cuanto á la *fábula* ó disposicion del argumento, debe tambien la comedia valerse de una *exposicion* clara, breve é ingeniosa; enredar con arte y estrechar el *nudo* dramático, para excitar vivamente el interes y mantener despierta la curiosidad; y *desatarlo* al fin de un modo singular é inesperado, que parezca natural y fácil á los espectadores, sin que hayan podido sin embargo adivinarlo antes.

26. La esencia misma de toda imitacion dramática exige necesariamente que sea verosímil para poder lograr crédito y conseguir el objeto que se propone: asi ès que la comedia debe ser un trasunto tan fiel de lo que sucede en la sociedad, y llevar en cuanto pueda la ilusion á tal punto, que nos parezca que realmente está pasando lo que vemos representarse en la escena. Por cuya razon los incidentes que no parezcan verosímiles y entretejidos con la accion principal, todo lo que por violento ó contradictorio descubra artificio, cuanto sea absurdo é increible, no servirá sino para recordar á los espectadores que lo que ven es mera ficcion, alejándoles del fin que se propone el drama.

27. Las reglas que deben observarse respecto de los *caractéres*, son comunes á la comedia y á la tragedia, y seria ocioso repetirlas: el pintor que retrata á un hombre de mediana condicion, debe buscar la correccion y la semejanza, asi como el que retrata á un personage ilustre: el objeto imitado es diferente; pero no por eso varian los principios del arte.

28. De la propia índole de la comedia se deduce cual es el *estilo* que le conviene: puesto que *imita la conversacion familiar entre personas cultas*, debe evitar con igual cuidado los dos extremos de afectacion y de grosería; ha de ser urbano, fácil, ligero, sin aliño artificioso, sin expresiones alambicadas, sin frases ni inversiones violentas: su medianía forma su mérito; su misma sencillez le hace tan difícil.

Como no trata de asuntos graves, ni presenta en la escena personages ilustres, ni ofrece la lucha de pasiones terribles, la comedia no emplea en su imitacion el *estilo* elevado que la tragedia exige; pero como alguna vez el curso mismo de la accion y los incidentes que de ella nacen, suelen encender alguna pasion vehemente, dando lugar á la expresion de sentimientos vivos, de ahí proviene que en semejantes ocasiones la comedia tambien levanta algun tanto la entonacion y se vale de estilo mas figurado y enérgico, cual lo dicta entonces la misma naturaleza; mas sin traspasar nunca los límites que le son propios.

29. Lo dicho acerca del *estilo* de la comedia anticipa lo que hay que decir acerca de la *locucion*: debe esta ser clara y sencilla, cual lo es el habla familiar; pero tanto mas cuidadosa de la correccion y pureza, cuanto el teatro debiera ser la principal escuela de la lengua. A él toca conservar, no solo las expresiones propias del lenguaje urbano, sino esas locuciones familiares, esas sales castizas, esos modismos preciosos que esmaltan una lengua, y le dan un aspecto propio que la distingue de las demas. Una comedia que pueda traducirse fácilmente á un idioma extrangero lleva consigo la presuncion vehemente de no tener gran

mérito en el lenguaje: tan cierto es que hay un sello peculiar de cada lengua, que es difícil trasladar á otra sin que se borre ó se destruya. Y no solo por la belleza que encierran los modismos y frases de la propia lengua debe emplearlos con predileccion la comedia; sino porque al mismo tiempo son favorables á la ilusion dramática: si el poeta nos presenta Españoles en las tablas, no nos basta para creerlos tales que lleven el trage del pais; sino que deseamos oirles hablar como hablamos nosotros.

3o. La *versificacion* añade un atractivo mas á la comedia, prevaliéndose de la aficion general de los hombres á la cadencia y la armonía; pero importa mucho no olvidar que en ese caso se la emplea para adornar el habla familiar, y que por consiguiente debe amoldarse á ella, en vez de ostentar vanas pretensiones. Ha de ser fácil, sencilla, poco distante de la prosa, veloz para seguir la viveza del diálogo, flexible para plegarse á las varias formas de la conversacion, suelta y desembarazada como el curso del pensamiento.

Todas estas ventajas reune, cuando se le maneja diestramente, nuestro *romance octosílabo asonantado;* y asi no dudo recomendarlo como el *metro* mas á propósito para la comedia. Aristóteles observó que el verso yámbico era propio para la escena, porque en la conversacion familiar se escapaban muchos de esos versos; y la misma observacion puede hacerse, si no me engaño, respecto de dicho octosílabo: le hallamos frecuentemente en la prosa mas sencilla, en el habla mas llana, en los proverbios y refranes del pueblo. Reune tambien aquella viveza y celeridad que reco-

mendaron, segun Horacio, al yámbico para igual uso; y en cuanto á la flexibilidad, no es posible hallar otro metro que se doble mejor que el romance á los pliegues y repliegues del diálogo; ninguno que se acomode tan fácilmente á los rápidos giros, á los cortes y á las pausas de la conversacion: no tiene de verso sino lo preciso para halagar el oido.

31. Acerca del mérito y de los defectos de nuestros antiguos dramáticos, véase en el tomo segundo de esta coleccion el apéndice *sobre la comedia española*, en que se bosqueja el cuadro del teatro español desde su nacimiento hasta nuestros dias.

CANTO VI.

1. Al tratar de la *Epopeya*, en vez de exponer de una manera seca y desabrida sus preceptos, he preferido entretejerlos con el elogio de los dos poemas mas perfectos que existan; cuyo método, imitado del que en igual ocasion siguió Horacio, ofrece la ventaja de poder dar una idea mas cabal de las bellezas características de esa especie de composicion y del tono que le conviene. Hasta me parece que se debe como tributo á Homero presentar las reglas del poema épico aplicadas á la mas célebre de sus obras; puesto que el haber observado el deleite que sus bellezas producian, suministró á Aristóteles y á los demas maestros del arte la ocasion de estudiarlas profundamente y de presentarlas como pauta.

El poema épico no representa una accion como el dramático, sino que la refiere, siendo por su esencia misma *narrativo;* si bien es cierto que para causar mas placer procura que se oculte el poeta, y que hablen y obren por sí los personages que introduce: artificio ingenioso que sirve para dar variedad á tales composiciones, y que supo manejar Homero con admirable maestría.

Si el poema épico se redujese á referir una accion cualquiera, el interes que despertase seria menguado y tibio; por lo cual sigue la senda opuesta, y elige una accion grande, singular, que tenga algo de extraordinaria: con cuyas cualidades consigue cautivar la atencion, mantener despierta la curiosidad y excitar vivísimo interes. Tiene el hombre natural propension á admirar cuanto sale fuera del término comun, oye con placer todo lo que juzga superior á sus fuerzas, y si se mezcla á la relacion algo que raye en maravilloso, crece aun mas su deleite: en ese punto se asemejan, mas de lo que comunmente se cree, los hombres y los niños.

Como no se encierra en tan estrechos límites como la accion de un drama, por eso la de un poema épico necesita ser muy varia, sin lo cual se expondria á caer en cansada monotonía; mas sin embargo, no puede prescindir del principio clásico de la *unidad*, y deben encaminarse todas las partes del poema á un centro comun, que es la accion que se celebra. No se exige, en mi opinion, como algunos mas rígidos han pretendido, que todos los episodios ó partes accesorias esten tan íntimamente enlazadas con el argumento que sea imposible suprimir ó alterar alguna sin destruir el total; pero sí que tengan la conexion

oportuna, y que no aparezcan inútiles y aun dañosas en el cuerpo de la obra, como aquellas excrescencias que suelen afear el cuerpo humano.

De los dos poemas de Homero he preferido la Ilíada para hacer mis observaciones, por brindarse á ello mejor que la Odisea, á la que saca gran ventaja, segun el comun voto.

2. Horacio criticó con razon la osadía de un poeta que emprendió cantar la guerra troyana, como si fuera leve carga para sus hombros la balumba de tantos acontecimientos, quedando ágil al mismo tiempo para encaminarse por tan inmenso espacio á un término solo y prefijo. Por eso es tan digno de elogio el tino de Homero, que entre tantos sucesos como presentaba el asunto general, se limitó á un punto único, principalísimo, pero muy reducido; valiéndose de las restantes riquezas que ofrecia el argumento para hermosear su poema. Puesto que estaba predicho por los dioses que para que cayese Troya era necesario que combatiese Aquiles, nada mas importante que el triste suceso que provocó su enojo contra los Griegos, reduciéndole á permanecer ocioso con gran pérdida de los suyos, hasta que al cabo se resolvió á pelear y alcanzó la victoria. Este enojo de Aquiles, desde el principio hasta el fin, forma el argumento de la Ilíada; y Homero lo expuso con tal modestia y sencillez, que desde el primer verso sabemos que va á cantar:

» La cólera del hijo de Peleo. »

3. La accion de la Epopeya no tiene duracion determinada; y el ejemplo vario que presentan los me-

jores modelos ha confirmado con la experiencia que en este punto tiene bastante latitud el poeta, aunque no sea tan ilimitada que llegue á agotar el sufrimiento de los lectores. Si el autor de un drama se atreviese á representar en pocas horas, como si pasasen á nuestra vista, sucesos que sabemos muy bien que no pueden verificarse sino en meses ó en años, descubriríamos al instante la falsedad; y ese desengaño acabaria á un tiempo con la ilusion y el deleite. Pero como el poeta épico no hace sino referir, no hay inconveniente en que relate sucesos que hayan pasado en mas ó menos tiempo: le oimos con gusto si nos cuenta la vuelta de Ulises, desde que dejó los campos de Troya hasta el restablecimiento de su trono, aunque su peregrinacion y aventuras durasen algunos años; y le escuchamos con igual placer si nos pinta el orígen y las resultas del enojo de Aquiles, encerrándose en el espacio de mes y medio: no es esa diferencia por cierto la causa de que parezca la Odisea menos perfecta que la Ilíada.

Para la composicion de este último poema tomó meramente Homero lo preciso para arreglar su plan; y es cosa de admirar el acierto con que se desentendió de todos los antecedentes, colocándose desde luego en el centro de la accion, para que desde luego corriese esta con ímpetu y velocidad. En el curso mismo del poema vemos que la robada Helena, orígen de la guerra de Troya, llevaba ya veinte años de hallarse en aquella ciudad, habiendo tardado diez los Griegos para prepararse á vengar aquel ultrage, y no siendo menor el espacio de tiempo que llevaban de mantener el sitio, sin que hubiesen adelantado en su empresa. Pero Homero supone que el lector está en-

terado de todos estos sucesos, cuya relacion anticipada hubiera consumido la paciencia antes que empezase la accion del poema; y reservando en su ánimo ir dando despues poco á poco é indirectamente las noticias necesarias, emprende desde luego su asunto, comenzando por el incidente que dió orígen á la desavenencia de Aquiles con Agamenon. Desde el primer canto ya está la accion desarrollada y extendido el magnífico cuadro.

4. La Eneida, reputada justamente por el segundo poema de la antigüedad, presenta tambien una muestra del modo hábil de disponer una accion épica: el asunto que celebró Virgilio es el establecimiento de Eneas en Italia; pero guardóse bien de tomar desde muy lejos su asunto, como acaso hubiera hecho un mediano poeta. En vez de hacerlo asi, Virgilio nos presenta por primera vez á su héroe sufriendo una tempestad á vista de las costas de Sicilia, cuando ya casi tocaba la tierra en que habia de cumplirse su destino; y se vale de ese naufragio y del arrivo de las naves á las costas de Africa, para hallar ocasion natural de referir la destruccion de Troya y los trabajos padecidos por el príncipe y sus compañeros desde aquel fatal momento hasta su llegada á Cartago: narracion en que ha sobresalido tanto Virgilio, que especialmente la parte contenida en el canto II es admirada como lo mas perfecto que en su género haya producido el ingenio humano. Pero si he de decir mi opinion, hallo mas artificioso en una epopeya suministrar esparcidas las noticias antecedentes, como lo hizo Homero en su Ilíada, que insertar su relato como lo verificó Virgilio, siguiendo las hue-

llas del poeta griego en su Odisea, y dejando un ejemplar que han imitado despues muchos épicos modernos.

5. De las tres unidades que debe observar todo drama, solo está obligado á observar una el poema épico, que es la de *accion*, aunque con mas anchura y libertad por ser mas extensos sus límites: ya hemos dicho porqué no puede aplicarse á la epopeya la unidad de *tiempo*, y por el mismo motivo no requiere tampoco la unidad de *lugar*. No podemos creer fácilmente, hallándonos sentados en un teatro, que estamos viendo desde el mismo sitio acciones que se supone suceden á larga distancia unas de otras; pero no media el mismo inconveniente cuando un poeta nos refiere lo que ha sucedido en varias partes. Tan lata es esta facultad, que he elegido con preferencia el ejemplo de Virgilio, que lleva á sus lectores á las tres partes del mundo entonces conocidas: ya les cuenta la destruccion de Troya en Asia, ya la fundacion de Cartago en Africa, y ya en fin, el establecimiento de Enéas en Europa. Mas es de advertir que esa libertad del poeta no le autoriza á referir cuanto se le antoje; sino que está subordinada á la unidad de accion: y si puede aquel narrar sucesos acaecidos en los parages mas lejanos, no puede prescindir de que tengan conexion oportuna con el argumento principal. La ruina de Troya dió orígen á la peregrinacion de Enéas; su guerra en Italia fue precisa para establecerse en aquella region; y si su llegada á Cartago no parece igualmente necesaria, es de notar el arte con que está enlazada al argumento, y el tino con que eligió Virgilio una ciudad destinada á ser rival de Roma, cuyo

orígen da asunto á su poema. Desde los primeros versos, al enumerar las causas del rencor de Juno contra los Troyanos, está ya indicada sagazmente la futura enemistad de los dos imperios y la presagiada ruina de Cartago por los descendientes de Enéas.

6. El poeta épico se supone inspirado, é invoca ordinariamente alguna musa ó deidad que le manifieste los sucesos, y le preste acento digno para celebrarlos: por lo tanto ya parece en él verosímil, y de consiguiente bello, lo que en un hombre comun apareceria absurdo. Comprometido el poeta á referir un asunto de gran importancia con colores extraordinarios, y si es posible maravillosos, emplea á veces el artificio de suponer que algun genio sobrenatural anuncia lo porvenir: procurando por ese medio un vivo placer á los lectores, que saben haber sucedido efectivamente despues los hechos que se presagian como futuros en la época en que se supone acaecida la accion del poema. Cuando la diosa Tetis, madre de Aquiles, le anuncia el destino que le aguarda, nada hay que nos parezca mas natural, siendo al mismo tiempo maravilloso; pero no osaria afirmar otro tanto, cuando uno de los caballos de aquel héroe (aunque se les suponga de raza divina y dotados del don de la palabra) le pronostica antes del combate que aquel dia triunfará, pero que perecerá en breve.

El libro sexto de la Eneida, á que he aludido en el canto, suministra un bellísimo ejemplo en la materia de que tratamos: Enéas consulta á la Sibila de Cúmas, y alcanza el permiso de pasar la laguna Estigia para ir á consultar á su padre; el cual le muestra en los Campos Elíseos los ilustres descendientes que habian

de nacer de su estirpe, y le anuncia que Roma está destinada á ser señora del mundo. La descripcion del sitio, la magestuosa oscuridad del cuadro, el sublime silencio de Dido que no contesta al héroe, y otras muchas bellezas justamente alabadas, colocan este canto en la clase de excelente modelo.

7. Horacio celebró á Homero por la habilidad con que mezclaba *la verdad y la ficcion*, comprendiendo en ese elogio una regla de la epopeya: su objeto no es usurpar su oficio á la historia, refiriendo fielmente los sucesos tal como acontecieron; sino sorprender y agradar, eligiendo un hecho grande y extraordinario que sirva de fondo al poema, y adornándole luego de un modo conveniente y maravilloso. Homero y Virgilio escogieron perfectamente, bajo este concepto, dos asuntos muy antiguos, trasmitidos por la tradicion, y que revestidos con las fábulas populares de sus respectivas naciones, se acomodaban dócilmente á cuanto juzgase oportuno la inventiva del poeta. Menos afortunados que entrambos, Silio Itálico y Lucano, al cantar el uno la segunda guerra púnica y el otro la Pharsalia, viéronse encadenados por las trabas de sus argumentos; pues como eran muy conocidos, no les ofrecian libertad ni anchura: asi es que uno y otro mas bien parecieron en la disposicion y desarrollo de su plan historiadores que poetas. Circunstancia tanto mas digna de conservarse en la memoria, cuanto la misma observacion que se acaba de hacer respecto de los épicos antiguos, puede aplicarse fácilmente á los modernos: ¡con cuánta mas libertad pudo campear el cantor de la *Jerusalen libertada* que no el autor de la *Henríada!*

8. Por la misma razon que en un drama se exige que haya como cierta escala y progreso en los actos, creciendo mas el interes cuanto mas se acerque el desenlace; por la misma causa nos agrada mucho en un poema épico que cada vez se excite mas vivamente nuestra admiracion y crezca la impaciencia de la curiosidad, ansiosa de quedar satisfecha. Difícil es que un poema excite el mismo interes desde el principio al fin, y corre gran riesgo de que á fuerza de ser duradera una impresion acabe por no causar igual efecto; pero sobre todo debe evitarse que sea mas vivo el interes al principiar el poema y que luego decaiga, porque el ánimo que ha emprendido con brio la carrera siguiendo al poeta, siente despues disgusto si en medio del camino se cansa ó se rinde su guia. Una de las prendas sobresalientes de la Ilíada es la graduacion de interes: si hay algo en ella que menos nos deleite, se encuentra precisamente antes de llegar á la mitad del poema; pero desde que en aquel punto se divisa á lo lejos el desenlace; desde que Néstor aconseja á Patroclo que pida las armas á su amigo Aquiles y salga con ellas al combate, cada canto excita con mas viveza que el anterior la curiosidad y el anhelo de los lectores. Por el contrario, en la Eneida los seis primeros cantos se aventajan en mérito á los últimos; á lo cual se atribuye comunmente que no quisiese Virgilio leer á Augusto sino la mitad de su obra, y que estuviese de ella tan poco satisfecho que quiso condenarla á las llamas.

9. Una regla importante de la epopeya es que el argumento elegido interese por su grandeza, sin que tenga ningun aspecto odioso. Homero no pudo elegir

asunto mas grato á los Griegos que la guerra de Troya, en que habian destruido un imperio rival, cimentando la gloria de sus armas; tambien Virgilio escogió su asunto con acierto, lisonjeando la creencia popular de los Romanos, que pretendian que remontaba hasta Enéas su antiguo y noble orígen. Pero una guerra civil en que se destroza una nacion por las propias manos de sus hijos, para caer bajo el yugo de un guerrero audaz, no podia presentar la misma grandeza épica, que debe excitar la admiracion sin mezcla de sentimiento ingrato: asi se ve en Lucano todo lo que puede esperarse de una imaginacion ardiente y de un alma entusiasmada por la libertad; pero el mismo asunto de su poema le oponia, ademas de otros inconvenientes, el de despertar recuerdos dolorosos. Al caer Troya los Griegos veian vengada y segura su patria; al triunfar César en Pharsalia, los Romanos veian espirar la suya.

10 Cuanto hemos dicho hasta ahora en elogio de Homero, para indicar al mismo tiempo las reglas de la epopeya, ha tenido por objeto la eleccion del asunto y el arreglo del plan: ahora vamos á tratar de los medios é instrumentos para desempeñarlo. Como el poeta épico narra, está obligado (de la misma manera que todo el que quiera interesarnos con la relacion de un suceso) á mirarlo él propio con entusiasmo, y á referirnos con tal verdad los acontecimientos que nos parezca estarlos presenciando: ese es el gran talento de Homero, en que no reconoce quien le iguale. Casi todo su poema se reduce á la descripcion de reencuentros y batallas; y solo su ingenio pudiera haber hallado recursos abundantes para variar de continuo, y

á veces con una sola pincelada, escenas tan parecidas. Como la índole distintiva de su genio es la fuerza, se aventaja mucho á Virgilio en la descripcion de esas escenas terribles, en que el poeta latino ha seguido las huellas del griego sin alcanzarle en ímpetu y vigor.

Pero bien sean de esa clase ó bien de otra, es necesario que las narraciones sean rápidas y animadas, para que mantengan despierto el interes; y que las descripciones, llenas de verdad y viveza, no lleguen por largas ó repetidas al extremo de ser molestas, ni adolezcan de prolijidad por no omitir ni la circunstancia mas leve.

11. Si el carácter peculiar de Homero es la *fuerza* y la sublimidad, el de Virgilio es la delicadeza y la ternura: los amores y la muerte de Dido, en el libro cuarto de la Eneida, bastan para probar que en ese punto á nadie es dado aventajarle; pero si el poeta griego descubre mas inclinacion á pintar escenas grandiosas ó terribles, no por eso ignoraba el arte de manejar lo patético de la manera mas bella y suave. Muestra de ello sea la despedida de Andrómaca y de Héctor en el canto sexto de la Ilíada: no hay una sola pincelada que no sea de mano maestra. Un héroe que sale á combatir por su patria, y en las mismas puertas de la ciudad, por donde no habia de volver á pasar sino muerto, halla á su esposa y á su hijo á quienes adora; un guerrero tan acostumbrado á despreciar la muerte, y que al ver á su hijo le mira con una sonrisa de cariño, pero sin poder articular ni una sola palabra; una esposa tierna, acosada de fatales presentimientos, que estrechando la mano de su amado le ruega con las palabras mas persuasivas que no salga

al campo; el héroe que despues de resistir á tan sentidos ruegos, va á besar por última vez á su hijo; hasta el sobresalto de este, que al ver el penacho y las armas de su padre, se oculta en el seno de su nodriza; todas las acciones, todas las palabras, todos los movimientos estan copiados de la naturaleza; ó por mejor decir, ella misma los ha dictado.

Ese patético, esos sentimientos que conmueven el corazon, son muy convenientes, si es que no necesarios, en la epopeya; la cual debe aspirar, en cuanto no salga de sus propios límites, á imitar lo interesante del drama, con el cual tiene no poca semejanza. El poeta que solo procure en obra de tan vasta extension desplegar grandeza y energía, difícilmente logrará mantener por largo espacio el mismo tono robusto y sostenido; mas aun cuando lo consiguiera hasta el punto de igualar á Lucano, dejaria siempre que desear á los lectores: estos anhelan que se varíe el placer que reciben, y que no se tenga siempre tirante la misma cuerda del alma; sino que ya se sorprenda la imaginacion con imágenes fuertes, ya se conmueva al corazon con sentimientos tiernos y apacibles. Nos gusta acordarnos de que somos hombres; y el poeta debe excitar ese recuerdo por medio de la natural simpatía que nos induce á tomar parte en las desgracias y pasiones de nuestros semejantes.

12. Otra de las escenas mas patéticas de la Ilíada es la que presenta el canto último, uno de los mas bellos del poema. Héctor, el magnánimo Héctor, habia muerto á manos de Aquiles, que animado todavía de encono por la pérdida de su amigo, rehusaba dar sepultura á aquel príncipe y arrastraba todos los dias

su cadáver en rededor del sepulcro de Patroclo. Mas al fin los dioses se apiadan de Héctor y de su desgraciada familia; y al mismo tiempo que ablandan el corazon de Aquiles, ordenan al venerable Príamo que vaya á la tienda del caudillo griego á pedirle el cadáver insepulto de su hijo: ¡qué cuadro tan tierno se ofrece entonces á la vista! Vemos al anciano monarca, agoviado por la adversidad, besar humildemente la misma mano que le ha privado de tantos hijos; escuchamos su razonamiento que penetra hasta el corazon, admirando el sensible recuerdo con que empieza y termina, para enternecer á Aquiles con la memoria de su padre; presenciamos la accion del héroe, que tomando la mano del anciano, le desvia blandamente, y acompaña sus lágrimas y sollozos, recordando el desamparo en que se halla el anciano Peleo; y esa ternura, ese silencio inimitable nos anuncian la resolucion del héroe antes de que mueva los labios.

Restituido el cadáver de Héctor y celebrados los funerales, se concluye el poema; en el que se hallan sagazmente anunciadas la próxima muerte de Aquiles y la ruina de Troya.

13. Casi tan necesario como en el drama, ya que no igualmente, es en el poema épico la exacta y fiel copia de caractéres; pues si se desvanece la ilusion teatral cuando vemos en la escena algun personage que no habla ú obra cual debiera, tambien se entibia el interes en un poema, cuando adolece del mismo defecto. Homero ha sobresalido tanto en la pintura de los caractéres, que justamente se le cita como dechado: cada uno de los personages de la Ilíada muestra su índole peculiar, su aspecto propio y distinto; y lo

mas singular es que tratándose de tiempos tan remotos, en que el valor y la fuerza corporal eran las partes de mas merecimiento, y pintando muchos caudillos célebres bajo igual concepto, ha acertado á graduar con tal arte los matices y las sombras, que entre tantas figuras agrupadas distinguimos perfectamente á cada una. Todos los caudillos griegos son valientes; pero no lo son de la misma manera : *compañeros en los combates*, *con el mismo nombre y con la misma alma* (como uno de ellos dice), los dos Ayax se asemejan mucho; y sin embargo no es posible que nadie los confunda: Néstor y Ulises sobresalen en la elocuencia; pero distinguimos su voz desde los primeros acentos.

Puesto que en la epopeya, y por la misma razon que en el drama, los caractéres de los personages deben ser conformes á lo que de ellos nos refiera la historia ó la tradicion, y consecuentes consigo mismos cuando el poeta haya inventado algunos, Homero merece bajo este concepto los mayores elogios. Exceptuando el carácter de Agamenon, á quien le falta *temple de alma* (como le echa en rostro Diomedes), y que aparece mas débil y apocado en todo el poema que lo que convendria á la cabeza de tantos héroes y monarcas, todos los caractéres estan pintados con los colores mas propios y bellos que imaginarse puedan. Conocemos tan bien á cada uno de los principales personages, que al oir el relato de una accion ó al escuchar un razonamiento, fácilmente adivinaríamos quien es su autor, aun cuando se nos ocultase su nombre. ¿Se trata de calmar la cólera de los caudillos, de aconsejar que se construyan reparos para salvar al ejército en caso de derrota, ó de proponer la

primera tentativa de reconciliacion para aplacar el enojo de Aquiles? Todo eso toca á Néstor, respetado por su avanzada edad y su experiencia, lleno de prevision y de cordura, y dotado de persuasion tan suave que *las palabras fluian de sus labios mas dulces que la miel.* Pero cuando se trate de una persuasion artificiosa, de desarmar la enconada ira de Aquiles ó de apaciguar el turbulento ejército, Ulises parece mas propio para alcanzar el fin; asi como será elegido por su cautela y su prudente valor para acompañar en una expedicion arriesgada al impetuoso Diomedes. En la flor de la edad, lleno de entusiasmo y de fuego, no conoce este mas reglas que pelear ni otra ley sino vencer: dos veces habla en la Ilíada y dos veces descubre el mismo carácter: igualmente lo muestra en las juntas y en los combates. Ayax Oileo es ágil, mediano de estatura, lleno de osadía, y acompaña en los peligros al otro Ayax, corpulento, célebre por la fuerza, y el mas valiente de los caudillos griegos, exceptuando á Aquiles. A esa idea que nos da de él Homero, corresponden todas sus acciones: si se trata de salvar el ejército ó el cuerpo de Patroclo, él se queda detras para contener el ímpetu de los enemigos; si llegan estos hasta las naves, alli está él para defenderlas. Altivo y rudo, desdeñando cuanto parezca artificio ó flaqueza, descubre Ayax su indignacion al mismo Aquiles, viéndole que permanece implacable; y cuando se dirige al supremo árbitro de los dioses, al ver el ejército griego envuelto en una niebla, no le importuna con súplicas para salvarse ni le demanda la victoria; pídele únicamente que les vuelva la claridad y los deje perecer á la luz del dia.

14. En un poëma épico, no menos que en un drama ó en un cuadro, debe haber un *personage principal* que ocupe el primer término y sobresalga entre todas las figuras; cosa tanto mas esencial, cuanto esa especie de centro contribuye en gran manera á denotar la unidad de accion. Y si ha de ser grande y aun extraordinaria la que sirva de argumento á la epopeya, dedúcese claramente que el personage ó héroe principal debe estar adornado de cualidades singulares, que lo eleven sobre los demas hombres; único medio de excitar sorpresa y admiracion. Este sentimiento es el propio y peculiar de tales poemas; y como quiera que la tragedia intenta excitar otros distintos, de esa diferencia nace otra que no debe desatenderse al elegir el personage principal de una ó de otra composicion: Eteocles y Polinices, maldecidos por su padre y destinados al fratricidio por alcanzar un trono, pudieron muy bien ocupar el teatro trágico de los Griegos; pero de modo alguno eran personages á propósito para una epopeya, cual lo intentó Estacio en su Tebaida.

Como pudiera creerse que para excitar admiracion, sea indispensable que el héroe de un poema presente en su carácter un modelo cumplido y perfecto, no estimo inútil advertir que lejos de entenderse este punto con esa estrechez, la experiencia ha manifestado lo contrario. Lo que la epopeya exige en el personage principal es que despliegue cualidades grandes y elevadas, que arrebaten involuntariamente nuestra admiracion; nada que sea odioso ó vil, nada que parezca trivial y mezquino puede hallar cabida en el carácter del héroe sin deslucirle y humillarle á nuestros ojos: hasta sus defectos deben nacer de orígen noble y deslumbrar con su brillo. A cada paso se descubre

mas y mas la perspicacia de Aristóteles, al recomendar que el poema épico sea en lo posible *dramático*: los caractéres que reunen esa cualidad, descubriendo la mezcla natural de elevacion y de flaqueza, excitan nuestro interes por la lucha de las pasiones, nos parecen verdaderos porque muestran el sello de la debilidad humana, y nos agradan mas que otros mas perfectos en el órden moral, pero que á fuerza de mostrarse inalterables y compasados, acaban por parecernos frios y por excitar tal vez nuestra indiferencia.

Tan cierta es esta observacion, que basta cotejar para confirmarla el héroe principal de la Ilíada con el de la Eneida: este último, templado, piadoso, siguiendo como pauta invariable la suprema voluntad de los dioses, apenas se muestra sensible si por proseguir sú destino deja en la desesperacion á su amante, próxima á perecer; pero al paso que admiramos tanta fortaleza, sentimos escaso interes por la persona que la ostenta; pues apenas nos parece hombre. Al contrario, Aquiles sobresale sobre los demas; pero casi pudiera decirse que nuestro amor propio se desquita de esa superioridad, complaciéndose al ver que un héroe tan sublime está sujeto á flaquezas: es impetuoso, colérico, tenaz en su venganza; y nos agrada (como notó delicadamente Boileau) verle llorar porque ha recibido una afrenta.

En lo que brilla el sumo talento de Homero es en el arte con que mantiene siempre á Aquiles en el alto punto que corresponde al personage principal: en casi todo el poema está ocioso, mientras los demas caudillos pelean; y sin embargo, Aquiles es siempre el primero de todos. No hay en la Ilíada circunstancia leve,

y al parecer indiferente, de que no se valga Homero para recordarnos de un modo ú otro la superioridad del héroe: se celebra á un guerrero por su belleza; pero Aquiles es mas hermoso: Ayax Telamon es el mas valiente de los Griegos, mientras Aquiles no pelea: ganan otros el premio de la carrera; mas reconocen que lo deben á que Aquiles no lo ha disputado.

15. Homero ha imaginado diestramente una circunstancia que basta por sí sola para levantar á Aquiles sobre los demas caudillos: todos ellos esperan alcanzar el triunfo con la destruccion de Troya y volver á disfrutarlo en su patria; y esa esperanza los sostiene y alienta; Aquiles, por el contrario, sabe que ha de morir ante los muros de aquella ciudad, oye una y otra vez prediccion tan funesta, recuérdala con ternura pensando en el desamparo de su padre y en la orfandad de un hijo; y lo pospone todo á la gloria. El hombre expone livianamente la vida en un momento de pasion ó entusiasmo; Aquiles la sacrifica á sangre fria, puesto que los dioses habian dejado á su eleccion ó una vida larga y feliz, colmada de todos los bienes, ó una temprana muerte y renombre inmortal. Solo una vez se muestra pesaroso de su eleccion, y anuncia el deseo de volver á su patria; pero lo que en cualquier hombre seria natural y ordinario, muestra en Aquiles el estado violento á que una pasion le reducia: solo la venganza y el anhelo de dar á conocer á los embajadores griegos su resolucion invariable, le hacen explayarse en el elogio de la vida y manifestar preferirla al fin fatal que le aguardaba. Mas al punto que la amistad disipa su enojo, renace con mas fuerza en su ánimo su antigua resolu-

cion: quiere vengar á Patroclo, aunque sabe que va á perecer; y deseando impaciente la muerte de Héctor, apresura él propio la suya.

16. Durante la inaccion de Aquiles, conocemos lo mucho que vale por lo que cuesta su venganza á los Griegos: mientras él combatia, no osaban los enemigos apartarse de los muros de la ciudad; luego que saben su ausencia, llegan á orillas del mar, destruyen las obras que defienden la armada, y consiguen incendiar una nave. Mas apenas afloja el enojo del héroe, basta que se presente en el foso y que haga resonar su voz, para que los Troyanos se amedrenten y dejen de perseguir el cadáver de Patroclo: hasta el mismo Héctor, que habia retado al mas valiente de los caudillos griegos y triunfado en el campo tantas veces, cuando luego ve á Aquiles se intimida á tal punto, que corre por evitar su encuentro al rededor de los muros de Troya.

17. El hombre es naturalmente inclinado á atribuir los sucesos extraordinarios al influjo inmediato de causas sobrenaturales, y á creer que las personas que ejecutan hechos singulares lo han debido á una proteccion especial: de cuya disposicion comun de los ánimos (mas ó menos desenvuelta segun las ideas religiosas de cada pais, su adelantamiento social y la vehemencia de su imaginacion) ha nacido el feliz pensamiento de dar á la epopeya un aspecto mas sublime y portentoso por medio de la *máquina*, ó sea de la intervencion de causas sobrenaturales en los acontecimientos humanos. Homero se encontró, bajo este concepto, en las circunstancias mas favorables:

la época del sitio de Troya, las fábulas acreditadas, las ideas mitológicas, la imaginacion fogosa de los Griegos, el influjo religioso sumamente eficaz en la infancia de las sociedades, todo en fin contribuia á que el poeta sacase inmensa riqueza de esa abundantísima mina. No es esto decir que todo el metal sea puro y brillante, y que no sintamos á veces verle mezclado con alguna escoria; mas es seguro que Homero tendria que atenerse á las opiniones religiosas admitidas en su nacion, y que si ahora nos repugna alguna por absurda ó contradictoria, no sucederia lo mismo cuando las expuso el poeta. La verdad es que á pesar de la inmensa distancia de siglos y de creencia, aun vemos con admiracion el talento de Homero en ese punto; y de cierto perderia no poco su poema, si apareciese desnudo de ese realce maravilloso que le añade tantos encantos.

Como el siglo de Augusto era mas ilustrado que en el que vivió el poeta griego, y como puede decirse que á pesar de aventajarle en genio, no tenia Homero gusto tan correcto y puro como Virgilio, de ahí nace que en la Eneida no hallamos en general los absurdos que nos desagradan en la *máquina* de la Ilíada; y ademas del aspecto grave y sublime que dan á la accion del poema latino las ideas religiosas, basta para convencerse de lo que ha ganado con ellas, el ver la magnificencia con que se muestra el primer canto, como el pórtico de un palacio suntuoso, y la sublimidad terrible y sombría del canto VI, que tanto nos sorprende y admira.

El ejemplo de tales maestros, y la persuasion de las bellezas poéticas que proporciona la mitología, han sido causa de que algunos modernos quieran seguir

tan de cerca las pisadas de los antiguos, que crean casi esencial en todo poema épico la intervencion de los dioses del paganismo; mientras otros, por el extremo opuesto, quisieran desterrarlos, ó bien despojando á la epopeya del recurso de la *máquina*, ó valiéndose oportunamente de nuestras ideas religiosas, cuando lo consintiese el asunto.

Entre tan varios pareceres como han mostrado en este punto insignes literatos, expondré con sencillez mi opinion propia, sin dejarme llevar de mi admiracion á los antiguos ni del peso que tiene en mi balanza el dictámen de algunos modernos.

¿Es necesaria la *máquina* en la epopeya? No me atreveré á decir que sí; pues concibo que pudiera tratarse un argumento digno con grandeza y sublimidad sin valerse de aquel recurso; y seria tal vez ridículo extender á tal punto la adoracion de Homero y de Virgilio, que porque ellos usaron de ese instrumento, mereciese ser reputado como requisito indispensable. En el carácter y acciones del hombre y en los cuadros magníficos de la naturaleza hallará bastantes materiales un ingenio elevado para excitar nuestra admiracion, al referirnos un hecho digno de la epopeya; y mientras subsistan aquellas dos fuentes de lo sublime, no tendrá que mostrarse un gran poeta escaso ni menesteroso.

Pero de cierto hallará muchos mas recursos á mano, si se vale hábilmente de la comun inclinacion de los hombres á todo lo que consideran como sobrenatural y misterioso: entonces los mismos sentimientos parecen mas elevados, y los objetos de la naturaleza ennoblecidos; y hasta el poeta mismo que ha llegado á entrever, por decirlo asi, esos ocultos lazos que unen el cielo con

la tierra, se muestra á los lectores entusiasmados como un ser superior. Creo, por lo tanto, que ya que no sea indispensable, es por lo menos muy conveniente en la epopeya el uso de la *máquina.*

¿Mas debemos valernos de la misma que los antiguos? No tiene duda que esta ofrece muchas ventajas: la religion de los Griegos parece creada para la poesía; en ella todo es sensible, pintoresco, propio para conmover la imaginacion: la razon tendrá de cierto mucho que condenar en sus fábulas, pero no por eso dejarán ellas de deleitar por sus encantos. Hasta aquellas deidades, tan cercanas á la especie humana por sus pasiones y flaquezas; aquellos semi-dioses que habian morado en la tierra; los héroes mismos, descendientes muchos de ellos de estirpe divina, todo facilitaba el uso de la *máquina* en un poema, haciéndola verosímil y natural. Subia de todo punto esta ventaja cuando el argumento de la epopeya remontaba á siglos remotos, como sucede con la Ilíada; porque como en aquella época no parece que hubiese historiadores, el depósito de los hechos estaba confiado á poetas. Asi es que estos podian valerse á su salvo de las fábulas admitidas en su nacion, aprovechándose diestramente de la idea vaga y confusa que habia quedado de los hechos, y favoreciendo la inclinacion de todos los pueblos á adornar su orígen y sus antiguas hazañas con prodigios y portentos, propios para lisonjear su orgullo.

Mas cuando la accion celebrada en un poema no remonta á tiempos muy lejanos; cuando la antorcha de la historia ha disipado la especie de niebla que suele rodear y abultar los hechos, les sucede á estos lo mismo que á la luna, que suele aparecer mayor al

levantarse á lo lejos en el horizonte, y mas pequeña cuanto mas se acerca á nosotros. Ya entonces se disminuye mucho la facultad de emplear la *máquina* en la epopeya; y como se saben las causas principales y aun los resortes ocultos que han solido producir los acontecimientos mas notables, apareceria muchas veces ridículo suponer la intervencion de una divinidad. La confirmacion de lo que decimos nos la suministra Lucano: escribiendo su Pharsalia bajo el imperio de Neron, no se hallaba en igual caso al tratar de una guerra civil reciente y conocida, que en el que se encontró Virgilio cuando celebró en tiempo de Augusto el fabuloso establecimiento de Enéas en Italia. ¿Ni quién hubiera podido tolerar que los dioses del Olimpo se dividiesen y peleasen, unos á favor de César y otros de Pompeyo, como lo hacen en la Ilíada á favor de Griegos y de Troyanos? Asi es que Lucano se abstuvo cuerdamente de hacer un uso de la fábula que hubiera parecido absurdo; se esforzó para dar sublimidad á su asunto con la grandeza de los pensamientos y la energía de la expresion; y ofreció un ejemplo excelente de ficcion poética, muy propia de su asunto, y que seria igualmente bella en todos los siglos y naciones. La personificacion de la Patria, cuando se presenta llorosa á César al ir este á pasar el Rubicon, reune la ventaja de ser de suyo magnífica y de corresponder perfectamente á la índole del argumento.

Si en tiempo de Lucano, y mientras era el paganismo la religion de Roma, ya conoció aquel poeta que no podia valerse de la misma *máquina* que habia servido á Virgilio; fácil es de entender con cuanta mas razon deberán mostrarse cautos en este punto los

poetas modernos, que viven en otros tiempos, profesan otra creencia, y tratan por lo comun asuntos épicos en que las fábulas de la mitología no solo pueden pecar por insípidas, sino por disparatadas y absurdas. « Si uno hiciese una épica del rey D. Fernando el Santo (decia á este propósito el sensato Pinciano) y dijese en ella que el dios Júpiter y Mercurio y los demas entraron en concilio, no será creido, antes deberá ser reido. » De la misma manera, cuando vemos á Vénus desvelarse por recrear á los Portugueses en una isla deliciosa, mientras ellos iban á llevar al oriente la verdadera religion; ó á la misma diosa que acude á favorecer á Vasco de Gama, que habia implorado el favor de Jesucristo en una tempestad, no podemos menos de sentir el abuso que hizo Camoens de la mitología en asunto que no la toleraba. No asi cuando con mas audacia que Lucano presenta una personificacion magnífica, á que aludo luego en el texto: nada mas sublime y maravilloso que là vision que se presenta á Vasco de Gàma al doblar el Cabo de Buena Esperanza, entonces Promontorio de las Tormentas, prohibiéndole pasar á los mares de oriente, nunca surcàdos por los hombres, y de que aquel Genio era el trèmendo guarda.

Por huir del escollo de la mitología en asuntos que no la consienten, han imaginado algunos valerse de personages alegóricos como de una especie de *máquina*, cual lo hizo el autor de la Henríada; pero el mal éxito que ha tenido su ejemplo, y lo insulsa y fria que aparece la intervencion en los acontecimientos humanos de unos personages fingidos (que se sabe no ser en realidad sino los nombres dados á unas ideas abstractas), me inducen á creer que en ningun caso

deben los poetas épicos emplear ese medio, condenado por el buen gusto. Tambien puede decirse que ha pasado la moda de *encantos* y *hechicerías;* y que en este siglo no pareceria tan bello ese recurso como pareció en Italia en los tiempos de Ariosto y de Taso. Mas como siempre quede, á pesar del influjo de la instruccion y de la sana creencia, un fondo de supersticion en el comun de los hombres, me parece que un poeta puede sacar de él grandísimo provecho para dar á la epopeya cierto aspecto maravilloso. Los *agüeros* que sacamos de los fenómenos de la naturaleza, los *presentimientos* del corazon, considerados frecuentemente como precursores de los males que han de sucedernos, las *visiones en sueños* que suelen dejar en el ánimo una impresion duradera, la *aparicion* de una persona difunta que creemos ver en el delirio de nuestra imaginacion, las *profecías* de un hombre que parece inspirado, las *palabras fatídicas* proferidas en el trance de la muerte, y otros medios semejantes, pueden diestramente empleados prestar gran auxilio al poeta, dando realce sobrenatural y maravilloso á su obra.

¿Y no podrá, si el argumento lo consiente, valerse de las ideas del cristianismo para dar sublimidad á la epopeya? Desde luego ocurre que la religion revelada, mientras mas se aventaja á la pagana en elevacion y pureza, menos propia es para conmover los sentidos, y por consiguiente para prestar encantos á la imaginacion y á la poesía. Sus profundos misterios, superiores al alcance del hombre, no admiten ficciones ni adornos; y casi es imposible tocar á tales materias sin una especie de profanacion. Este juicio, sumamente exacto en su fondo, condujo á Boileau á

condenar con demasiada severidad al célebre Taso, tratado siempre por él con harta injusticia. Estoy lejos de aprobar uno ú otro pormenor absurdo que ofrezca bajo ese concepto el poema italiano, como que un hechicero haga un talisman de un cuadro de la Vírgen, ó que uno de los compañeros de Satanas se llame Pluton; pero este ú otros defectos semejantes, por reprensibles que sean, no autorizan á la sana crítica para reprobar generalmente el uso de un medio digno y oportuno. Cabalmente el argumento de la *Jerusalen libertada* es de los mas bellos que pueden presentarse para la epopeya; y entre sus circunstancias favorables una es, en mi concepto, el aspecto grave y solemne que le presta la religion. En una empresa que aparecia cubierta con su manto, y encaminada á rescatar el sepulcro de un Dios, no solo hubiera sido inoportuna sino hasta absurda la supresion de ideas religiosas, que al paso que hubiera privado de muchos recursos al poeta, hubiera destruido el móvil principal de la empresa, y borrado el único aspecto noble que tenia. Lejos, pues, de presentar la accion seca y descarnada, debió el poeta presentarla con color religioso, igualmente conforme á la verdad histórica que es favorable á la imaginacion; y su único deber consistia en usar con dignidad y templanza de un recurso excelente en aquella ocasion, pero que exigia por su misma naturaleza gran tino y miramiento. Si en general lo empleó ó nó con acierto Torquato Taso, puede inferirse del dictámen de un excelente crítico, y el menos sospechoso de parcialidad en tales materias: « Si el diablo (dice Voltaire en su *Ensayo sobre la poesía épica*) representa en su poema el papel de un miserable charlatan, por otra parte todo lo que concierne á

la religion está expresado con magestad, y si se puede decir asi, en el espíritu de la religion: las procesiones, las letanías y algunos otros pormenores de las ceremonias religiosas estan presentados en la *Jerusalen libertada* bajo una forma respetable.

Mucho mas arduo es hacer uso de nuestras ideas religiosas en el teatro que en un poema épico; y cabalmente el drama mas sublime de que yo tenga idea, la *Atalía* de Racine, debe á la religion su grandeza y sublimidad: hasta el mismo crítico últimamente citado, y en un argumento análogo al de la *Jerusalen*, supo en su *Jayra* sacar gran provecho del mismo fondo, y hacer derramar lágrimas al recordar Lusiñan la guerra de la Tierra Santa.

Paréceme que lo dicho basta para confirmar que si la poesía ha podido hermanarse diestramente con las ideas del cristianismo, recibiendo de ellas dignidad y elevacion, en ningun género de poesía puede tal vez lograrlo con mayor ventaja que en la epopeya; puesto que le asienta tan bien cuanto es grande y portentoso. Prueba de ello sea el célebre poema de Mílton, que á pesar de los absurdos condenados justamente por la sana crítica, ofrece cuadros tan magníficos y sublimes, que no puede contemplarlos la imaginacion del hombre sin pasmo y maravilla.

Mas como quiera que esta materia sea de suyo muy delicada, no estará de mas repetir el prudente consejo del Pinciano: «verdaderamente que cae mejor la imitacion y ficcion sobre materia que no sea religiosa; porque el poeta se puede mejor ensanchar y aun traher episodios mucho mas deleitosos y sabrosos á las orejas de los oyentes; yo á lo menos antes me aplicara (si hubiera de escrevir) á una historia de las

otras infinitas que hay, que no á las que tocan á la religion.»

En el caso de que un poeta se valga de ese recurso para ennoblecer y adornar una epopeya, debe siempre tener muy presentes dos cosas: primera: que el argumento lo exija por su naturaleza; pues tan absurdo seria unir la mitología con la historia de las Cruzadas, como valerse de la religion revelada en un asunto meramente profano. Segunda: no olvidar nunca el carácter severo de la religion cristiana, hasta el punto de creer que se preste como el paganismo á las ficciones de la fantasía: si en camino tan resbaladizo y arriesgado se suelta un poco la rienda á la imaginacion, puede darse en el precipicio que indicó cuerdamente Boileau «de hacer del Dios de la verdad un Dios de mentira.»

18. Alude á un pasage magnífico del libro vigésimo de la Ilíada, celebrado justamente por Longino como modelo de *sublime*.

19. Para convencerse de lo favorables que eran á la poesía las fábulas del paganismo, bastará recordar que suponian al universo poblado de una multitud de seres sobrenaturales que le animaban: hasta el eco, segun notó muy bien Boileau, no era un sonido repetido, sino la voz de una ninfa que se quejaba de Narciso.

20. Las ficciones mitológicas proporcionaban á los antiguos poetas explicar de un modo maravilloso los fenómenos de la naturaleza: si truena antes de una batalla, es el aviso de Júpiter que presagia males á

los Troyanos; si aparece el Iris, es la mensagera del dios que viene á comunicar sus mandatos. Ya que no puedan los poetas modernos valerse de iguales medios, por no consentirlos el argumento, deben procurar eficazmente dar á los fenómenos naturales aspecto maravilloso, presentándolos enlazados con el asunto de sus poemas. Cuando despues del asesinato de Julio César hubo un eclipse de sol, los parciales de aquel caudillo se valieron de esa circunstancia para persuadir á los Romanos que el cielo se mostraba irritado por aquel crímen; y un poeta debe valerse, siempre que pueda, de tales artificios. El hombre no puede prescindir fácilmente de considerar ciertos efectos naturales como enlazados con su propia suerte; y el poeta épico debe aprovecharse de esa *disposicion* general de los ánimos: rara será la nacion que agitada por graves sucesos despues de la aparicion de un cometa, no se sienta propensa á considerarle como precursor de sus desgracias. Nada mas casual que el que pase una paloma por cima de un campo, y que tienda su vuelo mas bien hácia una parte que hacia otra; pero D. Nicolas Fernandez de Moratin, en su hermoso *Canto épico*, finge que se ha verificado un suceso tan comun, y se vale de él para dar á su asunto cierto aspecto maravilloso. Apenas habian ardido las naves de Cortés, cuando el ilustre caudillo recibe el anuncio de que el cielo iba á coronar su empresa:

Blanca paloma entonces descendiendo
Sobre los pabellones, presurosa
Hácia Méjico vuela, despidiendo
Visos alegres de su pluma hermosa,
Y al aire luz purísima esparciendo;

Como despues de lluvia impetuosa
El iris corvo, en el opaco oriente,
Finge colores con el sol enfrente.
Cortés, ambas las manos levantadas,
Dice: « ya advierto, espíritu divino,
Que no de mi fervor te desagradas;
Cumplir tu voluntad es mi destino.»
Los suyos empuñando las espadas,
Juran no desistir del gran camino
Hasta ensalzar, en vez del culto horrendo,
La cruz que tremolada van siguiendo.

21. Antes he aludido en el texto á la sublime descripcion que hace Homero de la cabeza de Júpiter; descripcion que dicen sirvió á Fidias para labrarla luego en mármol. Los versos que despues siguen aluden á la sublime ficcion que emplea el poeta griego para denotar la conexion portentosa de todas las partes del universo, y su dependencia del Criador. Con ocasion de este ejemplo no puedo menos de advertir que nada se opone tanto á la índole del poema épico como las ideas metafísicas y abstractas; por lo cual debe el poeta, cuando hubiere de ofrecer alguna, revestirla de aspecto sensible y presentarla por medio de una imágen, dándole, por expresarme asi, cuerpo y vida.

22. Tanto se ha dicho ya acerca de la naturaleza del poema épico, que casi parecerá inútil expresar la clase de *estilo* que le conviene: la elevacion del asunto, la dignidad de las personas, la grandeza de los pensamientos, el mismo carácter del poeta, que se supone inspirado, todo anuncia suficientemente que en tales composiciones no puede admitirse nada que

sea bajo y trivial, ni aun siquiera mediano. Los pensamientos asi como la diccion, las imágenes lo mismo que la frase, el fondo al par que el colorido, todo debe ser elevado, rico, lleno de nobleza. En punto á esa igualdad de estilo, sin incurrir en bajeza y sin rayar en afectacion, no cabe modelo mas perfecto que Virgilio: trabajo cuesta á los críticos mas severos hallar en su obra algunos leves defectos de esa clase; asemejándose todo su poema á una de las obras célebres de mármol, igualmente puro que terso y bruñido.

En cuanto á la *versificacion* de la epopeya, claro es que debe ser rotunda y armoniosa, exenta de flojedad y desaliño, y tan rica y esmerada que manifieste ser digna del alto asunto en que se la emplea. Aristóteles y Horacio, al recomendar para tales composiciones el *exámetro heróico*, indicaron acertadamente que en cada idioma debe adoptar la epopeya aquella especie particular de versificacion que sea mas susceptible de elevacion y sublimidad, para que sea instrumento análogo al tono de la composicion. Asi es que para hacer sensible esta idea, háblase comunmente de la trompa épica, asi como de la lira con respecto á la oda, ó de la zampoña pastoril, hablando de la égloga.

Si se me preguntase por ventura qué especie de *versificacion castellana* me parece mas á propósito para la epopeya, desde luego empezaria por excluir todas las que se componen de *versos cortos*, como faltos de la competente pausa y dignidad; y reduciria la cuestion á los *endecasílabos*, que ademas de su nobleza, tienen la ventaja de admitir mucha variedad en sus descansos y acentos, para que no moleste una cadencia parecida en tan larga composicion. Los en-

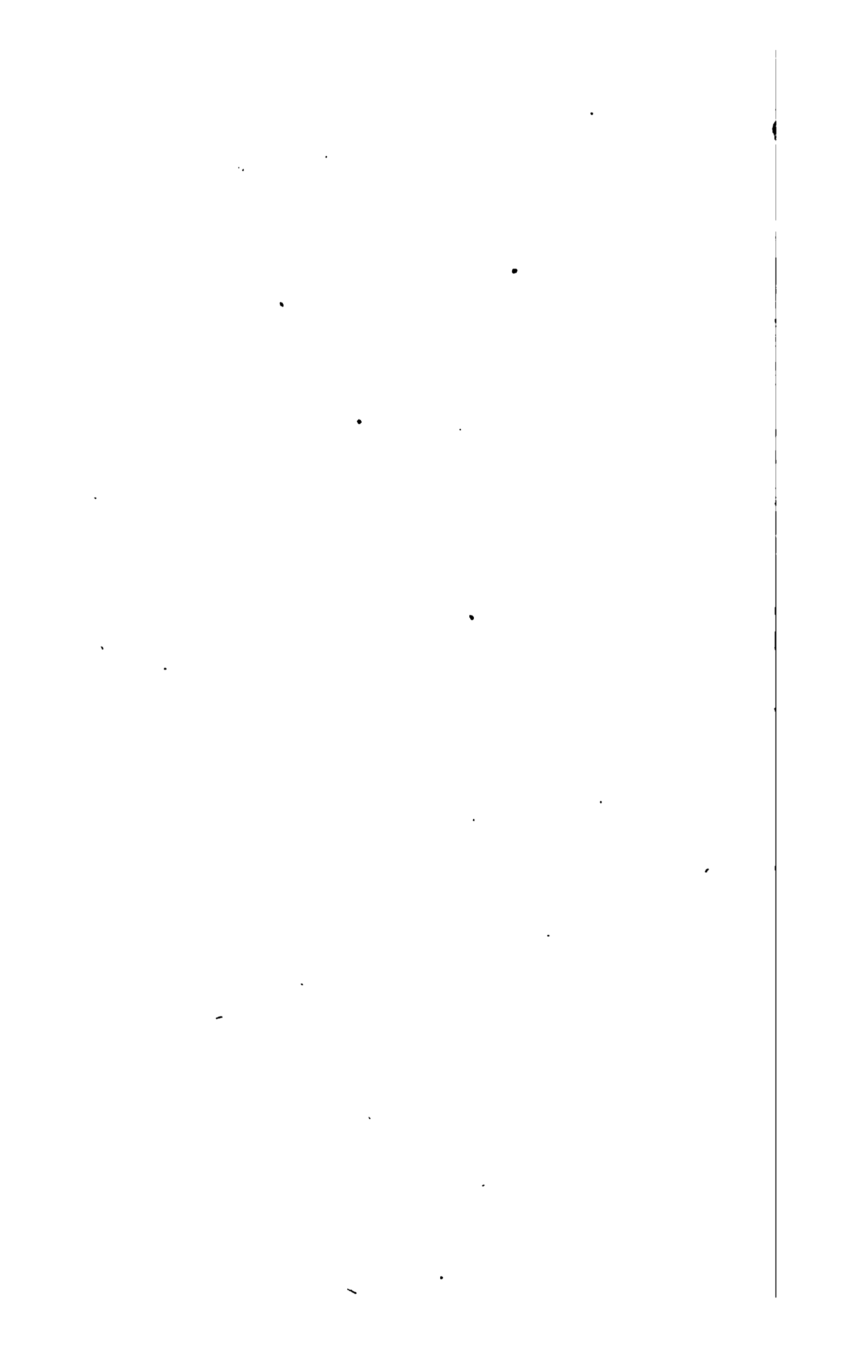
sayos que se han hecho de poemas épicos en *verso suelto* han tenido tan mal éxito, aun en una lengua tan musical como la italiana, que no me atreveria á recomendarlo á ningun poeta español: tal vez seria ventajoso dejarle la libertad de combinar los consonantes á su arbitrio, como se hace en la *silva*, con lo cual dominaria su asunto, y no tendria que sacrificar ninguna belleza á la dura ley de una versificacion mas rigurosa; pero temo que la *silva*, aunque de suyo bellísima, no tenga por su misma libertad y soltura toda la dignidad que requiere una composicion tan sublime como la epopeya. La repeticion de estrofas iguales causa un efecto grato en el oido, que se complace al notar cierta especie de órden y simetría, siempre que no llegue hasta el punto de causarle fastidio: por eso creo que deben igualmente desecharse estrofas demasiado largas, pues entonces se pierde el efecto de la igualdad, y las que por sobradamente cortas y repetidas, llegarian á cansar en breve. Entre ambos extremos paréceme que la *octava* reune todas las ventajas, y que con razon ha sido preferida por casi todos los épicos que han podido usarla. Grave, rotunda, numerosa, cruzando oportunamente las rimas, avisa al oido con los dos últimos versos pareados que concluye una estrofa y que comienza otra; sin que esto se verifique tan de tarde en tarde que no se note, ni tan cerca que ocasione fastidio. Da ademas anchura y espacio para que los pensamientos campeen libremente, sin verse estrechos en angostas celdas, como sucede en estrofas pequeñas y muy especialmente en los *tercetos*: á estos los compararia yo con la labor menuda é igual de los panales; las *octavas* me parecen piedras de sille-

ría, propias para edificar un palacio. Tienen por último la ventaja de que en ellas puede darse mucha variedad á los cortes, á las pausas y á la terminacion de los períodos, para evitar la monotonía; debiendo solo advertir que, aunque no haya ninguna regla establecida en este punto, he observado en general que producen mal efecto dos cosas: cuando al fin de la octava no hace á lo menos un descanso notable el sentido; ó cuando concluye este, mostrándose como cortado, en los versos impares.

Como nadie puede negar que la octava sea una versificacion noble y agradable, que es lo que ha menester la epopeya, solo pudiera alegarse en contra suya ó el temor de que llegase á cansar por su igualdad en un largo poema, ó la suma dificultad de emplearla, que alejase de la empresa á poetas de gran mérito; pero ambas objeciones vense disipadas por el testimonio irrefragable de la experiencia. El poema de Taso no creo que haya cansado á nadie, aunque no sea breve y se halle compuesto en octavas; y antes al contrario, esa versificacion es tan grata al oido, que ha hecho popular aquel poema hasta el punto de que canten sus versos la gente rústica y los barqueros. Y en cuanto á la dificultad de esa versificacion, no es seguramente pequeña, pero no tan crecida que pueda arredrar á los que tengan aliento y fuerzas para emprender un poema épico. Si en España, por ejemplo, carecemos de uno sobresaliente, no es de cierto el embarazo de la versificacion el que ha ocasionado esa falta: cabalmente Ercilla, Balbuena y Lope de Vega, por no nombrar á otros, versificaban con tanta facilidad que hasta ha contribuido á perderlos.

Mas por lo tocante á la *épica española*, se procurará dar una idea de ella en un apéndice inserto en el tomo segundo de esta coleccion.

FIN DEL TOMO PRIMERO.



ERRATAS.

Pág.	*Lín.*	*Dice*	*Léase*
88	30	se hecha de ver	se echa de ver
109	8	confimacion	confirmacion
116	10	las vocables	las vocales
118	31	7.	7°.
118	id.	se aventaja	se aventajaba
134	13	coloroda	colorada
id.	29	Villejas	Villegas
164	25	Adviértase	Adviértese
243	23	capaz de	capaces de
300	12	ínicas	inicas
367	31	ndecisa	indecisa
477	24	que es favorable	que favorable
478	5	respetablé.	respetable.»

LIVRES DE FONDS

ET EN NOMBRE,

ANGLAIS, ALLEMANDS, RUSSES, ITALIENS,
ESPAGNOLS, PORTUGAIS, ETC.

QUI SE TROUVENT CHEZ

BOBÉE ET HINGRAY,

LIBRAIRES POUR LES LANGUES ÉTRANGÈRES,

RUE RICHELIEU, N° 14, A PARIS.

ANGLAIS.

NOUVELLE PUBLICATION.

NOUVEAU DICTIONNAIRE des langues française et anglaise, rédigé d'après les meilleurs dictionnaires qui ont été publiés dans les deux langues, tels que ceux de l'Académie française, de *Laveaux*, de *Johnson*, *Walker*, et de *Chambaud* et *Desrarrières*; contenant tous les mots généralement adoptés dans les deux langues, leurs diverses acceptions, les principaux termes des sciences, arts et métiers, etc., etc.; suivi de vocabulaires de marine, de géographie et de mythologie, par *G. Hamonière*. *Paris*, 1830, 1 vol. in-8, imprimé sur trois colonnes, pap. fin. 14 fr.

GRAMMAIRES.

DUFIEF. Nouvelle Grammaire française et anglaise, composée d'après les règles établies par Vaugelas, Beauzée, d'Olivet, Restaut, de Wailly, Condillac, Sicard, et autres célèbres grammairiens français. *Paris*, 1817, 2 gros vol. in-8 brochés, 8 fr.

LEVIZAC'S Theoretical and Practical Grammar of the French Tongue, in which the present usage is displayed agreeably to the decisions of the French academy, etc. twelth edition revised and corrected, by M. *Stephen Pasquier*, M.A. of the university of Paris, and teacher of the French language to the Charter House School. *Paris*. 1830, 1 gros vol. in-12 br. 5 fr.

HAMONIÈRE. Clef, ou Thèmes traduits de la Grammaire de *Lévizac*. *Paris*, 1815, 1 vol. in-12 br. 6 fr.

COBBETT. Le Maître d'anglais, ou Grammaire complète de la langue anglaise, revue et corrigée par *Du Roure*. *Paris*, 1829, 1 gros vol. in-12, br., 6 fr.

SIRET. Élémens de la langue anglaise, ou Méthode pratique pour apprendre facilement cette langue. Nouvelle édition, considérablement augmentée et enrichie de notes par MM. *Poppleton* et *Boniface*; revue et corrigée avec soin par M. *Maccarthy*; avec des modèles de lettres en anglais et en français, et une table des verbes anglais, avec les prépositions qui les suivent. *Paris*, 1830, 1 vol. in-8 broché, 2 fr. 50 c.

TURNER. Nouvelle Grammaire anglaise, à l'usage des Français, contenant un nouveau traité de prononciation, l'analyse des parties du discours, une syntaxe très-étendue, un choix d'idiotismes anglais et d'idiotismes français, un traité très développé de la prosodie anglaise, un choix de prose et de vers. Seconde édition, avec des notes et un tableau des prépositions anglaises par *A. Boniface. Paris*, 1824, 1 vol. in-8 broché, 4 fr.

VERGANI. Grammaire anglaise, simplifiée et réduite à vingt-une leçons, dont chacune contient des règles très claires et très-précises, et un thème assez étendu pour en faire l'application; revue, corrigée et considérablement augmentée, par *Hamonière*. Nouvelle édition. *Paris*, 1829, 1 vol. in-12 broché, 2 fr. 50 c.

WANOSTROCHT'S Grammar of the French Language, with practical exercises; the seventeenth edition, corrected and much improved. *Paris*, 1825, 1 vol. in-12 broché, 4 fr.

——— Key to French Grammar. *Paris*, 1817, 1 vol. in-12 broché, 2 fr. 50.

MURRAY'S English Grammar abridged, with an appendix, containing exercises, designed for younger classes of learners. *London*, 1825, 1 vol. in-18 broché, 1 fr. 20 c.

DICTIONNAIRES.

HAMONIÈRE. Nouveau Dictionnaire de poche, français-anglais et anglais-français, contenant tous les mots des deux langues dont l'usage est autorisé; dans lequel on a inséré les termes de marine et d'art militaire, les prétérits et les participes passés de tous les verbes anglais irréguliers; et où l'on a marqué l'accent de tous les mots anglais pour en faciliter la prononciation: le tout suivi d'un dictionnaire mythologique et historique, et d'un dictionnaire géographique. Quatrième édition. *Paris*, *J. Didot*, 1830, 2 vol. in-16, papier vélin, belle édition, broch. 6 fr.

WALKER'S Critical Pronouncing Dictionary and Expositor of the English Language. *London*, 1829, 1 vol. in-8 cartonné. 14 fr.

NEUMAN AND BARETTI'S English and Spanish pocket Dictionary, 1 vol. in-16 broché. 10 fr.

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.

FALLON, Méthode raisonnée de Prononciation anglaise, avec des exercices. *Paris*, 1826, 1 vol. in-8 broché. 2 fr. 50 c.

HAMONIÈRE. Cours de Thèmes anglais, divisé en deux parties, dont la première contient soixante-dix-neuf thèmes sur les différentes parties du discours; et la seconde, soixante et onze thèmes gradués, extraits des meilleurs auteurs français, tels que La Rochefoucauld, Fénélon, Buffon, Marmontel, Mesd. de Sévigné et de Maintenon, etc., etc.: le tout accompagné de notes grammaticales pour faciliter l'application des règles de la grammaire anglaise, et apprendre promptement à traduire le français en bon anglais; ouvrage élémentaire qui peut s'adapter à toutes les grammaires anglaises et en être le complément. *Paris*, 1830, 1 vol. in-12 broché. 3 fr.

——— Corrigé des Thèmes, ou Clef du Cours de Thèmes anglais. *Paris*, 1819, 1 vol. in-12 broché. 2 fr. 50 c.

——— Le nouveau Guide de la Conversation, en anglais et en français, en trois parties; la première contenant un vocabulaire de mots usuels par ordre alphabétique; la seconde, soixante dialogues sur différens sujets; et la troisième, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes: le tout suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France, d'Angleterre et des Etats-Unis. *Paris*, 1824, in-16 broché. 2 fr. 50 c.

HINCHCLIFFE. Tableau synoptique de la prononciation anglaise, *in-plano*, *Paris*, 1829 1 fr. 50 c.

ECRITURE anglaise dans sa perfection, ou Modèles d'écriture anglaise, par Wheatcroft de Londres, gravés par d'Avignon, seconde édition, 1 vol. petit in-folio, papier vélin, composé de 26 planches, broché 6 fr.

———Le même ouvrage, troisième édition, 4 livraisons oblongues et portatives, imprimées avec soin sur papier vélin, brochées. 6 fr.

MAVOR'S Spelling book, accompanied by a progressive series of easy and familiar lessons, intended as an introduction to the English Language. *London*, 1830, in-12 avec figures, 2 fr.

LIVRES CLASSIQUES
POUR LE 1er AGE.

BERQUIN'S Select Collection of Dramas and Tales for the use of schools. *London*, 1817, 1 vol. in-18 broché. 2 fr. 50 c.

CHESTERFIELD'S Advice to his Son, on Men and Manners; or, a new System of Education *London*, 1815, 1 vol. in-18 broché. 2 fr. 52 c.

DAY'S History of Sandford and Merton, for the use of children. *Paris*, 1829, in-18. 2 fr. 25 c.

DODSLEY'S Fables, designed for the instruction and entertainment of youth. *Paris*, 1816, 1 vol. in-18 broché. 1 fr. 50 c.

EDGEWORTH'S Parent's Assistant, or Stories for Children. *Paris*, 1827, 6 vol. in-18 brochés. 12 fr.

HOFFLAND'S Son of a Genius, a tale for youth, 1819, 1 vol. in-18. 2 fr. 25 c.
STRETCH'S Beauties of History, for the use of youth. *Paris*, 1819, 1 vol. in-18. 2 fr. 50 c.

LIVRES CLASSIQUES
POUR LE 2ᵉ AGE.

HAMONIERE'S English Instructor; or, useful and entertaining Passages in prose, selected from the most eminent English writers; a new edition, carefully corrected and considerably enlarged. *Paris*, 1826, 1 vol. in-12 broché. 2 fr. 50 c.

ENFIELD'S Speaker; or, miscellaneous Pieces in prose and poetry, selected from the best English writers. *Paris*, 1823, 1 vol. in-12 broché. 4 fr.

GOLDSMITH'S History of Greece, abridged for the use of schools; a new edition. *London*, 1820, 1 vol. in-12 broché. 5 fr.

——— Roman History. *Paris*, 1828, 1 vol. in-12 broché. 5 fr.

——— History of England, abridged, with a continuation to the present period. *Paris*, 1825, 1 vol. in-12 broché. 4 fr.

——— Poetical Works. 1805, 1 vol. in-12 broché. 1 fr. 50 c.

——— Vicar of Wakefield, a tale. *Paris*, 1830, 1 vol. in 18, broché. 1 fr. 80 c.

BONIFACE. chosen anecdotes, or learner's first guide to the English language, 1 vol. in-18 broché. 1 fr. 80 c.

CHESTERFIELD. Choice Selection from his Letters to his Son. *London*, 1822, 1 vol. in-12 broché. 4 fr.

DEFOE'S Life and Adventures of Robinson Crusoe. *Paris*, 1828, 2 vol. in-12 broché. 6 fr.

EDGEWORTH'S Moral Tales, 10th edit. *Paris*, 1827, 2 vol. in-12 brochés. 9 fr.

——— Popular Tales, 8th edition. *Paris*, 1827, 2 vol. in-12 brochés. 10 fr.

TRIMMER'S. Fabulous Histories, designed for the instruction of children, *Paris*, 1817, 2 vol. in-18 brochés. 5 fr.

LIVRES CLASSIQUES
POUR LE 3ᵉ AGE.

BEAUTIES of the Spectator, Tatler and Guardian, by *Addison*, *Steele*, and other eminent writers; or, a collection of the most valuable pieces, selected from those celebrated works. *Paris*, 1818, 1 vol. in-12 broché. 5 fr.

———of english poetry, or, extracts from the eminent british poets. *Paris*, 1818, 1 vol in-12 broché. 3 fr. 50 c.

BEAUTIES of Classical English Poetry, by Boniface and Stone, 1824, 1 vol. in-18. 2 fr.

FENELON'S Adventures of Telemachus, the son of Ulysses, translated by Dr. *Hawkesworth*. *London*, 1819, 1 gros vol. in-12 broché. 5 fr. 50 c.

MONTAGU (Lady). Letters written during her travels in Europe, Asia and Africa; a new edition, containing a number of letters, not to be found in former editions. *London*, 1816, 1 vol. in-12, papier fin broché. 2 fr. 50 c.

OHNSON'S (Dr.) History of Rasselas, prince of Abyssinia, a tale. *Paris*, 1821, in-18 broché. 1 fr. 50 c.

XBERRY'S Encyclopedia of Anecdote, containing anecdotes of illustrious and eccentric characters of all nations. *London*, 1817, in-18 broché. 3 fr. 50 c.

OPE'S Essay on Man, to which is prefixed a critical essay by *Aikin*. *Paris*, 1816, 1 vol. in-18 broché. 1 fr. 50 c.

OGERS' Pleasures of Memory, with other poems, a new enlarged edition. *London*, 1818, 1 vol. in-12 broché. 2 fr. 50 c.

AMSAY'S Travels of Cyrus, to which is annexed a discourse upon the theology and mythology of the Pagans, a new edition, with notes. *Paris*, 1829, 2 vol. in-18 brochés. 4 fr.

ERNE'S Sentimental Journey through France and Italy. *Paris*, 1802, 1 vol. in-18 broché 1 fr. 50 c.

WIFT'S Travels into several remote Nations of the World by Gulliver. *Paris*, 1821, 1 vol. in-12 broché. 4 fr.

ASHINGTON IRVING'S Chronicle of the Conquest of Granada. 2 vol. in-12. 12 fr.

———History of the life and voyages of Christopher Colombus, 4 thick vols. in-12, printed by J. Didot, fine paper. 24 fr.

———The Sketch Book, 2 vol. 9 fr.

———Bracebridge-hall, 2 vol. 9 fr.

———Tales of traveller, 2 vol. 10 fr.

OUVRAGES ANGLAIS-FRANÇAIS,

ADOPTÉS POUR L'ENSEIGNEMENT UNIVERSEL DE JACOTOT.

FÉNÉLON. Aventures de Télémaque fils d'Ulysse, en français et en anglais, par *Desmaiseaux*, *Paris*, 1829, 2 vol. in-12 brochés. 6 fr.

BEAUTÉS DU SPECTATEUR, du Babillard et du Tuteur, par *Addison*, *Steele*, et autres écrivains distingués, ou Recueil des morceaux les plus intéressans, extraits de ces trois ouvrages, en anglais et en français. *Paris*, 1819, 2 vol. in-12 brochés. 7 fr.

CONVERSATIONS d'une mère avec sa fille, en français et en anglais. *Paris*, 1826, 1 vol. in-8, avec figure, broché. 2 fr. 80 c.

MORTIMER. Leçons élémentaires pour servir à l'étude de la langue anglaise, d'après la méthode du docteur Mavor; ouvrage contenant une série de leçons dont les difficultés sont graduées; en anglais et en français. *Paris*, 1824, 1 vol. in-12, avec de jolies vignettes sur bois, broché. 3 fr.

MONTAGU (Lady Marie Wortley). Lettres écrites pendant ses voyages en Europe, en Asie et en Afrique; nouvelle édition, augmentée de ses voyages en France et en Italie, en anglais et en français. *Paris*, 1816, 2 vol. in-12, papier fin, brochés. 6 fr.

MILTON. *Le* Paradis Perdu, en anglais et en français, traduction de *Mosneron*. *Paris*, 1804, 2 vol. in-12 brochés. 6 fr.

PERRIN. Les Elémens de la Conversation, en français et en anglais, ou Dialogues familiers et faciles, précédés de leurs vocabulaires en français et en anglais; nouvelle édition, revue avec soin par le professeur *Mortimer*. *Paris*, 1822, 1 vol. in-12 broché. 2 fr.

POPPLETON. Nouveaux Elémens de la Conversation, en anglais et en français, en deux parties; la première contenant un vocabulaire classique par ordre de matières, suivi d'un vocabulaire grammatical; la seconde, des dialogues familiers sur toutes sortes de sujets. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. *Paris*, 1826, 1 vol. in-12 broché. 2 fr. 50 c.

JOHNSON. Rasselas, en anglais et en français, 1 vol. in-12. 3 fr. 50 c.

GOLDSMITH. Le Vicaire de Wakefield, en anglais et en français, 2 vol. in-18, *Paris*, 1829. 4 fr.

LITTÉRATURE.

BRITISH CLASSICS; comprising the choicest works, in prose and verse, of the best ancient and modern authors, with original prefaces. Edited by J. W. Lake. Printed on vellum paper. 27 vol. in-32, whith portraits. 79 fr.

Or separately

Goldsmith's Poetical Works, 1 vol. portrait. 1 fr. 80 c.

The Man of Feeling, 1 vol. portrait. 3 fr.

Gulliver's Travels, 2 vol. portrait. 6 fr.

Lady Montagu's Letters, 1 vol. portrait. 3 fr.

Pope's Poetical works, 3 vol. portrait. 9 fr.

Milton's Poetical Works, 3 vol. portrait. 9 fr.

Junius's Letters, 2 vol. portrait. 6 fr.

Sheridan's Dramatic Works, 4 vol. portrait. 12 fr.

The Wandering Hermit, 3 vol. 9 fr.

Colman's Dramatic Works, 4 vol. portrait. 12 fr.

Beauties of the Spectator, 1 vol. 3 fr.

Canning's Poetical Works, and life, 1 vol. portrait. 3 fr.

Thomson's Seasons, 1 vol. portrait. 3 fr.

BYRON'S WORKS, 7 vol. in-8, large vellum paper, printed by Didot. 90 fr.

CHESTERFIELD. Letters written to his Son; with some account of his life. *London*, 1825, 4 vol. in-12 brochés. 15 fr. 50 c.

COOPER. (*The American Walter Scott*) Novels, printed by *Didot*, fine paper, 21 vol. in-12. 91 fr.

——— The last of the Mohicans, 3 vol. in-12. 15 fr.

——— Lionel Lincoln, 3 vol. 15 fr.

——— The Pilot, 3 vol. 15 fr.

——— The Pioneers, 3 vol. 15 fr.

——— The Spy, 3 vol. 15 fr.

——— The Prairie, 3 vol. 15 fr.

——— The Red Rover, 3 vol. 15 fr.

EDGEWORTH'S Early Lessons; containing the Little Dog Trusty; The Cherry Orchard, Frank, The Orange Man, Rosamond, Harry and Lucy, eleventh edition, 4 vol. in-18. 12 fr.

ROBERTSON'S Complete Works. 1829, 5 vol. grand in-8 cart. 45 fr.

BURNEY'S (*Miss*) Evelina, or the History of a young Lady's entrance into the world. *Paris*, 1808, 3 vol. grand in-12, figures, brochés. 9 fr.

HELME'S Louisa, or the Cottage on the Moor, a novel. *London*, 1810, 1 vol. in-12, figures. broché. 2 fr. 50 c.

INCHBALD'S Simple Story. *Paris*, 1808, 2 vol. grand in-12, figures, brochés. 6 fr.

RADCLIFFE'S Mysteries of Udolpho, a romance. *Paris*, 1808, 5 vol. in-12, figures, broch. 15 fr.

ROCHE'S (*Regina Maria*) Children of the Abbey, a tale. *Paris*, 1807, 5 vol. in-12, figures brochés. 15 fr.

LEWIS'S Monk, a romance. *Paris*, 1807, 3 vol. grand in-12, figures, brochés. 9 fr.

SCOTT'S (Walter). Chronicles of the Canongate, 2 vol. in-12, papier vélin. 6 fr.

——— Kenilworth, 3 vol. in-12, papier vélin. 9 fr.

——— Old Mortality. 4 vol. in-12, papier vélin. 12 fr.

——— Quentin Durward, 3 vol., papier vélin. 9 fr.

ÉCRITURE anglaise dans sa perfection, ou Modèles d'écriture anglaise, par Wheatcroft de Londres, gravés par d'Avignon; première édition, 4 livraisons oblongues et portatives, imprimées avec soin sur papier vélin, brochées. 6 fr.
Se vendent séparément 1 fr. 50 c.

FELLOWE'S Historical Sketches of Charles the first, Cromwell, Charles the second, and the principal personages of that period; including the King's trial and execution: to which is annexed an account of the sums exacted by the Commonwealth from the Royalists, and the names of all those who compounded for their estates; with other scarce documents, 1 vol. in-4; illustrated by fifty lithographic plates. 75 fr.

THÉATRE.

SHAKSPEARE'S Dramatic Works, from the text of Johnson, Steevens and Read, complete in one volume; to which are added a biographical Memoir, a copious Glossary and variorum notes, with a beautiful portrait. *Paris*, 1829, 1 vol. in-8 cartonné. 20 fr.

SHAKSPEARE'S Select Dramatical Works comprising, Hamlet, Othello, Macbeth, Richard III, Romeo and Juliet, Merchant of Venice, in one vol. in-18 demi-reliure à l'anglaise. 6 fr.
Chaque pièce se vend séparément brochée, 1 fr.

BURGOYNE'S (General) Heiress, a comedy; with remarks by Mrs. *Inchbald*. *Paris*, in-18 broché. 1 fr.

ADDISON'S Cato, a tragedy; with remarks by Mrs. *Inchbald*. *Paris*, 1816, in-18 broché. 1 fr.

COLMAN'S Clandestine Marriage, a comedy; with remarks by Mrs. *Inchbald*. *Paris*, 1817, in-18 broché. 1 fr.

CUMBERLAND'S West Indian, a Comedy; with remarks by Mrs. *Inchbald*. *Paris*, 1829, 1 vol. in-18 broché. 1 fr.

OTWAY'S Venice Preserved, or a plot discovered, a tragedy in five acts; with remarks by Mrs. *Inchbald*. *Paris*, 1817, in-18 broché. 1 fr.

SHERIDAN'S Rivals, a comedy in five acts, with remarks by Mrs. *Inchbald*. *Paris*, 1817, in-18 broché. 1 fr.

——— School for Scandal, a comedy. *Paris*, 1829, 1 vol. in-18 broché. 1 fr.

ALLEMAND.

LE NOUVEAU GUIDE DE LA CONVERSATION, en allemand et en français, divisé en trois parties; la première contenant un vocabulaire de mots usuels par ordre alphabétique; la seconde, soixante dialogues sur différens sujets; la troisième, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes; suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France et d'Allemagne, par *Duesberg*, 1 vol. in-16, br. *Paris*, 1830, 3 fr.

THIBAUT, Nouveau Dictionnaire français-allemand et allemand-français, ouvrage complet, contenant: 1° tous les mots usités, primitifs, dérivés et composés, leur genre, leur définition; 2° les phrases nécessaires pour expliquer les mots; 3° les gallicismes, germanismes, proverbes; 4° les termes propres des sciences, des arts, des métiers et manufactures; 5° les noms d'hommes, de femmes, de pays, nations, villes, rivières, montagnes; 6° les mots nouveaux généralement reçus dans les deux langues; 7° table des verbes irréguliers; quatrième édition, 1 vol. in-8° br. 10 fr.

MARTIN, Nouveau Dictionnaire de poche; français-allemand et allemand français, quatorzième édition, 1 vol. in 16, 5 fr.

SCHILLER. Theater, 8 vol. in-12. 20 fr.

Chaque pièce se vend séparément.

HERMANN. Cours de Thèmes et de Versions en français et en allemand. *Paris*, 1828, 1 vol. in-8, broché, 6 fr.

MEIDINGER. Grammaire allemande-pratique; nouvelle édition. *Paris*, 1 vol, in-8 broché. 4 fr.

MEIDINGERS praktische franzœsische Grammatik. 1827, 1 vol. in-8, br. 5 fr. 50 c.

MOZIN. Choix d'entretiens allemands et français, précédé d'un recueil de mots les plus nécessaires. *Strasbourg*, 1810, 1 vol. in-8 br. 1 fr. 80 c.

CAMPE. Columbus, oder die Entdeckung von Westindien. *Paris*, 1824, 1 vol. in-12 br. 2 fr. 50 c.

——— Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung. *Paris*, 1805, 2 vol. petit in-8° brochés, 5 fr.

FÉNÉLON. Telemach in das deutsche übersetzt. Dritte auflage, Ludwigsburg, 1829, 1 vol. in 8 br. 5 fr.

Les trois premiers livres de Télémaque en allemand, contenant la traduction littérale des deux premiers, et le texte français et allemand du troisième, avec des notes sur les racines des mots; suivis d'un précis des formules grammaticales, et d'une table des verbes irréguliers, par *H. L. D. Rivail*. 1 vol. in-12 br. 5 fr.

GESSNER. Daphnis, Idyllen und andere Hirtengedichte. *Paris*, 1802, 2 vol. in-8 br. 5 fr. 50 c.

——— Samtliche Schriften. *Paris*, 1802, 3 vol. in-8 br. 4 fr. 50 c.

——— Schriften, Neue Ausgabe. *Metz*, 1823, 2 vol. in-12 br. 4 fr. 50 c.

GOETHE. Werther, en allemand et en français, traduction interlinéaire. *Paris*, 1805, 2 vol. in-8 br. 6 fr.

——— Faust, in-16 br. 3 fr. 50 c.

——— Werther, *Leipzig*, in-16, 5 fr.

——— Werther, traduit de l'allemand sur la nouvelle édition (le texte allemand en regard de la traduction). *Paris*, 1802, 2 vol. in-8° br. 5 fr.

LESSING'S Fabeln in Prose und Verse. *Paris*, 1824, 1 vol. in-12 br. 1 fr. 20 c.

——— Fables, traduction interlinéaire. *Paris*, 1825, 1 vol. in-12 br. 1 fr. 50 c.

——— Fables, traduction nouvelle, avec le texte en regard. *Paris*, 1 vol. in-12 br. 2 fr.

MODÈLES d'écriture allemande, d'après le système saxon et de Bâle, belle planche gravée sous la direction de M. *Simon*, professeur de langue allemande. *Paris*, 1815, pap. vél. in-4° oblong. 75 c.

SCHILLER, Geschichte des dreyszigjahrigen Kriegs. *Metz*, 1824, 2 vol. in-12 br. 6 fr.

ITALIEN.

ALBERTI. Dictionnaire italien-français et français-italien. *Gênes*, 1811, 2 vol. in-4°. 30 fr.

BALÉIN. Le Nouveau *Peretti*, Grammaire italienne, composée d'après les meilleurs auteurs et l'usage le plus généralement adopté; nouvelle édition refondue et considérablement augmentée. *Paris*, 1826, 1 vol. in-8° br. 7 fr.

BIAGIOLI. Grammaire italienne à l'usage de la jeunesse. Quatrième édition. *Paris*, 1827, 1 vol. in-12 br. 5 fr.

HAMONIÈRE. Nouveau Dictionnaire de poche français-italien et italien-français, contenant tous les mots des deux langues dont l'usage est autorisé, dans lequel on a inséré tous les termes de marine et d'art militaire, et où l'on a marqué l'accent de tous les mots italiens pour en faciliter la prononciation; suivi d'un dictionnaire myhtologique et historique, et d'un dictionnaire géographique. *Paris*, 1819, 2 vol. in-18, papier vélin, brochés. 7 fr.

——— Nouveau Guide de la Conversation en italien et en français, contenant un vocabulaire, soixante dialogues et un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes en italien et en français. *Paris*, 1828, 1 vol. in-16 br. 2 fr. 50 c.

MORLINO. Dictionnaire classique italien-français et français-italien; revu pour l'italien d'après les Dictionnaires de la Crusca, d'Alberti, de Cormon et Manni, de Veneroni, de Martinelli, d'Hamonière, etc., etc.; et pour le français, par Roujoux, d'après les Dictionnaires de l'Académie, de Boiste, de Laveaux, Ch. Nodier, de Gattel, etc., etc. Deuxième édition. *Paris*, 1827, 2 vol. in-8, 16 fr.

GRAGLIA'S Pocket Dictionary of the Italian and English Languages, 16th edition, 1830, 1 vol. in-18, pap. vélin, 7 fr.

PERETTI. Cours de Thèmes, en italien et en français, où, par gradation, les difficultés, les tournures et les idiotismes de la composition sont notés, expliqués et raisonnés suivant les principes de la grammaire et le vrai génie de la langue italienne. *Paris*, 1829, 1 vol. in-12 br. 2 fr. 50 c.

VERGANI. Grammaire italienne, simplifiée et réduite à vingt leçons, avec des thèmes, des dialogues, et un petit recueil de traits d'histoire en italien, à l'usage des commençans. Nouvelle édition, corrigée et augmentée par *Piranesi*. *Paris*, 1830, 1 vol. in-12 broché, 1 fr. 50 c.

——— New and complete Italian Grammar, calculated for the attainment of the Italian tongue, in its greatest purity and perfection. *Paris*, 1829, 1 vol. in-12 br. 4 fr

BECCARIA, dei Delitti e delle Pene, 1 vol. in-8, pap. vélin. Edition enrichie de tous les commentaires. *Paris*, 1828. 7 fr.

BELLEZZE delle Novelle, tratte dai più celebri Autori antichi e moderni, da *Piranesi*. *Parigi*, 1825, 1 gros vol. in-12 br. 4 fr.

——— della Poesia Italiana, tratte dai più celebri poeti italiani, accompagnate d'un trattato della poesia italiana, e d'alcune brevi note ad uso degli Stranieri, da *Piranesi*. *Parigi*, 1819, 1 vol. in-12 br. 3 fr.

——— della Prosa Italiana, tratte dai più celebri Autori antichi e moderni, da *Piranesi*. *Parigi*, 1821, 1 gros vol. in-12 br. 4 fr.

——— dello stile epistolare, tratte dai più celebri Autori antichi e moderni, da *Piranesi*. *Parigi*, 1822, 1 gros vol. in-12 br. 4 fr.

BOCCACIO, il Decamerone. *Paris*, 1829, 5 vol. in-32. 15 fr.

BUTTURA. Biblioteca di prose italiane. *Parigi*. 1825-1826, 10 vol. in-32, charmante édition sur papier vélin, ornée de portraits, br. 50 fr.

Chaque ouvrage se vend séparément, savoir :

Boccacio, Novelle scelte, 1 vol. 3 fr. 50 c.

Scelta di prose d'autori antichi, 1 vol. 3 fr. 50 c.

Machiavelli. Storia di Firenze, 3 vol. 10 fr. 50 c.

——— Il principe, 1 vol. 3 fr. 50 c.

——— I Discorsi, 2 vol. 7 fr.

Scelta di Guicciardini, Davila, Galilei ed altri prosatori di quest' epoca, 1 vol. 3 fr. 50 c.

——— Di prose di autori moderni, 1 vol. 3 fr. 50 c.

CONTES de l'Hermitage, en anglais et en italien, traduction faite par *Peretti*; l'introduction présente des règles pour bien placer l'accent sur les mots italiens. *Paris*, 1805, in-12 br. 2 fr.

CONVERSATIONS d'une Mère avec sa Fille, en français et en italien. *Paris*, 1816, 1 vol. in-8, figure, br. 2 fr. 50 c.

COTTIN. Elisabetta, ovvero, gli Esiliati in Siberia. *Milano*, 1819, 1 vol. in-18 br. 2 fr.

FÉNÉLON. Avventure di Telemaco, coll'accento di prosodia, *Parigi*, 1 vol. in-12 br. 3 fr.

GIRAUD. Commedie scelte, *Paris*, 1829, 1 vol. in-12 br. 4 fr.

GOLDONI. Commedie scelte cioè Pamela, il vero amico, l'avventuriere onorato, le smanie per la villegiatura. *Parigi*, 1821, 1 vol. in-16 br. 3 fr.

Chaque pièce se vend séparément, savoir :

L'Avventuriere onorato, commedia di tre atti in prosa. *Milano*, 1818, 1 vol. in-16. 1 fr. 20 c.

Il vero Amico, commedia di tre atti in prosa. *Milano*, 1818, 1 vol. in-16. broché. 1 fr. 20 c.

Le Smanie per la villegiatura, commedia di tre atti in prosa. *Milano*, 1820, in-16 broché 1 fr. 20 c.

Pamela, commedia di tre atti in prosa. *Milano*, 1818, 1 vol. in-16 br. 1 fr. 20 c.

MAFFEI. Merope, tragedia. *Milano*, 1818, 1 vol. in-16 br. 1 fr. 20 c.

MANZONI. I Promessi sposi. *Parigi*, decima ediz., 1830, 3 vol. in-12, br. 12 fr.

——— I Promessi sposi. *Paris*, 1830, 2 vol. in-12, nona edizione. 9 fr.

——— Tragedie e poesie complete. *Parigi*, 1830, 1 vol. br. 5 fr.

METASTASIO. Opere. *Avignon*, 7 vol. in-18, br. 12 fr.

——— Drammi scelti. *Parigi*, 1818-1820, 2 vol. in-16 br. 5 fr.

Chaque pièce se vend séparément, savoir :

Adriano in Siria, dramma in tre atti, del *Metastasio*. 1818, in-16 br. 1 fr. 20 c.

Artaserse, dramma in tre atti, del *Metastasio*, 1818, in-16 br. 1 fr. 20 c.

Demetrio, dramma in due atti, del *Metastasio*. 1819, in-16 br. 1 fr. 20 c.

Demofoonte, dramma in tre atti, del *Metastasio*. 1820, in-16 br. 1 fr. 20 c.

La Clemenza di Tito, dramma in tre atti del *Metastasio*. 1819, in-16 br 1 fr. 20 c.

Olimpiade (dramma in tre atti, del *Metastasio*. 1819, in-19 br. 1 fr. 20 c.

NOTA (*Alberto*), Commedie con un saggio storico e critico della commedia italiana, de prof. F. Salfi. *Paris*, 1829, 5 vol. in-12 br. 18 fr.

——— (*Alberto*) Commedie Scelte, 1 vol. in-12 br. 4 fr.

ORTIS (*Jacopo*). Ultime lettere. *Milano*, 1824, 1 vol. in-12, portraits, br. 3 fr.

RACCONTI ISTORICI, messi in lingua italiana ad uso de' giovani studiosi della medesima, nuova edizione, accresciuta di racconti moderni dei più celebri Storici Italiani, da *Piranesi*. *Parigi*, 1825, 1 vol. in-12 br. 3 fr. 50 c.

ROSINI. La monaca di monza, 2 vol. in-12. 9 fr.

SAINT-PIERRE (*Bernardin de*), Paolo e Virginia, in-18 figure, br. 2 fr.

SOAVE. Novelle morali ad uso della gioventù. *Paris*, 1826, 2 vol. in-18 br. 4 fr.

TASSO. La Gerusalemme, 2 vol. in-18, 1829. 3 fr, 50 c.

——— Le même, 2 vol. in-8 port. *Paris*, *Didot*. 15 fr.

TEATRO ITALIANO, o scelta delle migliore opere di Goldoni, Metastasio, etc. *Parigi*, 1818, 2 vol. in-16 br. 6 fr.

VERGANI. Prose italiane sopra diversi soggetti piacevoli ed istruttivi. *Parigi*, 18.., 2 vol. in-12, pap. fin, br. 2 fr. 50 c.

VERRI. Notti romane al sepolcro de' Scipioni. *Parigi*, 1826, 2 vol. in-12 br. 6 fr.

ESPAGNOL.

ART de la Correspondance espagnole et française, ou Recueil de Lettres, en espagnol et en français. *Paris*, 1804, 1 vol. in-8° br. 3 fr.

BERBRUGGER. Curso de Temas franceses, ó grammática práctica. *Paris*, 1825, 1 vol. in-12 br. 5 fr.

CHANTREAU. El Arte de hablar bien francés, ó Gramática completa, nueva edicion, revista y corregida por *Hamonière*. *Paris*, 1829, in-8° br. 6 fr.

CONNELLY. Gramática de la Lengua inglesa; que contiene reglas fáciles para su pronunciacion y aprenderla metódicamente, sexta edicion. *Paris*, 1825, 1 vol. in-12 br. 6 fr.

GRAMATICA de la Lengua castellana, compuesta por la real Academia española, quinta edicion corregida y aumentada. *Paris*, 1821, 1 vol. in-12 br. 3 fr.

HAMONIÈRE. Grammaire espagnole, divisée en quatre parties, dont la première traite de la prononciation; la seconde, des différentes espèces de mots; la troisième, de la syntaxe; et la quatrième, de l'orthographe, de la ponctuation et de la prosodie, avec un appendice, contenant des remarques diverses; suivie d'un cours de thèmes et d'un traité de versification. *Paris*, 1821, 1 vol. in-12 br. 4 fr. 50 c.

——— Nouveau Dictionnaire de poche, français-espagnol et espagnol-français; contenant tous les mots des deux langues, dont l'usage est autorisé; dans lequel on a mis les termes de marine et d'art militaire, et où l'on a suivi l'ordre alphabétique et le système d'ortographe adoptés par l'Académie espagnole dans la dernière édition de son Dictionnaire; suivi d'un dictionnaire mythologique et historique, et d'un dictionnaire géographique. *Paris*, 1820, 2 vol. in-18, papier vélin, br. 5 fr.

HAMONIERE. Le Nouveau Guide de la Conversation, en espagnol et en français, contenant un vocabulaire des mots usuels par ordre alphabétique, soixante dialogues sur différens sujets, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes, le tout suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France et d'Espagne. *Paris* 1825, 1 vol. in-16 br. 3 fr.

JOSSE. Nouvelle Grammaire espagnole raisonnée; contenant un traité de prononciation, un recueil de thèmes interlinéaires et des morceaux en prose et en vers, extraits de plusieurs auteurs espagnols; nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par M. *Bonifax*. dans laquelle on a ajouté un traité de versification espagnole, par *Hamonière*. *Paris*, 1828, 2 vol. in-12, br. 6 fr.

MARTINEZ. Le nouveau Sobrino ou Grammaire de la langue espagnole, réduite en XXV leçons. *Bordeaux*, 1829, 1 vol. in-8 br. 5 fr.

NUNEZ DE TABOADA. Dictionnaire espagnol-français et français-espagnol, plus complet que celui de Capmany et que tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour. Sixième édition, revue, corrigée, augmentée et collationnée par l'auteur sur les deux dernières éditions de l'académie espagnole. *Paris*, 1830, 2 gros vol. in-8° br. 30 fr.

DICTIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA abreviado de la Academia española por Pla y Torres. *Paris*, 1826, in-12 br. 12 fr.

CADALSO. Cartas marruecas, nueva edicion. *Paris*, 1827, 1 vol. in-18 br. 4 fr.

——— Los eruditos á la violeta, ó curso completo de todas las Ciencias, dividido en siete lecciones, y publicado en obsequio de los que pretenden sabe mucho estudiando poco, nueva edicion, revista y corregida. 1827, 1 vol. in-18. 3 fr.

——— Noches lúgubres. *Madrid*, 1818, in-24 br. 2 fr. 50 c.

——— Poesias, nueva edicion completa. 1821, 1 vol. in-18. 2 fr. 50 c.

CERVANTES, don Quijote, 6 vol. in-18, papier vélin, avec fig., jolie édition. 30 fr.

——— Le même, pap. ord., avec fig. 25 fr.

——— Le même. sans fig. 18 fr.

——— don Quijote. *Burdeos*, 1804, 4 volúmènes in-12 br. 14 fr.

CORNELIA BORORQUIA, novelita en cartas. *Paris*, 1819, in-18 broché. 2 fr.

GONZALO DE CORDOBA; ó Conquista de Granada, nueva edicion, in-18. 4 fr.

GUEVARA. El Diablo cojuelo, verdades soñadas, y novelas de la otra vida traducidas á esta. *Madrid*, 1812, petit in-8 broché. 4 fr.

LESAGE. El bachiller de Salamanca, o aventuras de D. Querubin de la Ronda. *Paris*, 1821, 2 vol. in-18, jolie édition sur papier fin, br. 6 fr.

———Aventuras de Gil Blas de Santillana, nueva edicion con 14 láminas. *Paris*, 1821, 4 vol. in-12. 14 fr.

———La misma obra con láminas iluminadas. 18 fr.

———El Observador nocturno. *Paris*, 1823, 2 vol. in-18. 6 fr.

———Gusman de Alfarache, 4 vol. in-18 brochés. 12 fr.

MARTINEZ DE LA ROSA. Obras literarias. *Paris*, *J. Didot*, belle édition, 1827—1828, 4 vol. in-12 br. 24 fr.

MORATIN. Comedias, tercera edicion, 3 vol. in-18 br. 7 fr. 50 c.

———El sí de las Niñas, comedia en tres actos, en prosa. *Paris*, 1820, in-16 broché. 1 fr. 20 c.

———La Comedia Nueva, comedia en dos actos, en prosa. *Paris*, 1820, in-16 br. 1 fr. 20 c.

ORDINARIO de la Santa Misa, con el compendio de la fe, el ejercicio cotidiano, y algunas oraciones para recibir dignamente los sacramentos de la penitencia y de la eucaristia. *Madrid*, 1822, 1 vol. in-18, avec quatre jolies gravures, br. 5 fr.

QUINTANA. Vidas de Españoles celebres, comprehende el Cid campeador, Gusman el bueno Roger de Lauria, el principe de Viana, el Gran Capitan. *Madrid*, año de 1807, 1 vol. in-8°, con láminas. 7 fr.

QUINTANA. El mismo, 2 vol. in-12. 8 fr.

———Vida de Fernando Gonzalo de Cordoba, llamado el Gran Capitan, 1 vol. in-12 br. 3 fr.

SOLIS, Conquista de Mejico, 3 vol. in-18 br. 10 fr.

PORTUGAIS.

HAMONIÈRE, Grammaire portugaise divisée en quatre parties, dont la première traite de la prononciation; la seconde, des différentes espèces de mots; la troisième, de la syntaxe; et la quatrième, de l'orthographe, de la prononciation et de la prosodie; avec un appendice contenant des remarques diverses; suivie d'un cours de thèmes, d'un choix de morceaux en prose, et d'un traité de versification. *Paris*, 1829, 1 gros vol. in-12 br. 4 fr. 50 c.

———Grammatica franceza, dividida em quatro partes, das quaes a primeira trata da pronunciaçao; a segunda, das varias partes da oraçao; a terceira, da sintaxe; e a quarta, da orthografia, pontuaçao e prosidia, com hum appendix que contem observaçoes diversas; seguida de hum tratado de versificaçao, e de muitos extractos em prosa e em verso, escolhidos nos melhores autores francezes. *Paris*, 1830, 1 vol. in-12 br. 6 fr.

HAMONIÈRE. Le Nouveau Guide de la Conversation, en portugais et en français, contenant un vocabulaire, soixante dialogues, un recueil d'expressions familières et de proverbes; le tout suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France, de Portugal et du Brésil, *Paris*, 1827, 1 vol. in-16 br. 3 fr.

ANDRADA. Vida de D. Joao de Castro, quarto visorei da India, nova ediçao. *Paris*, 1818, 1 gr. vol. in-12 br. avec portrait. 5 fr.

PARNASO LUSITANO, poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos, *Paris*, 1826, 5 vol. in-32, pap. vél. 25 fr.

RUSSE.

RAMONIÈRE. Dialogues russes et français à l'usage des deux nations; suivis d'un recueil de phrases familières et de proverbes. *Paris*, imprimerie royale, 1816, 1 vol. in-8 br. 4 fr.

———— Grammaire française à l'usage des Russes; nouvelle édition, corrigée et augmentée. *Paris*, imprimerie royale, 1816, 1 vol. in-8 br. 5 fr.

———— Grammaire russe, divisée en quatre parties, dont la première traite de la prononciation; la seconde, des différentes espèces de mots; la troisième, de la syntaxe; et la quatrième, de l'orthographe, de la ponctuation, de la prosodie et de la versification, avec un appendice contenant des remarques sur la langue slavonne, et une très-belle planche gravée de modèles d'écriture russe. *Paris*, imprimerie royale, 1817, 1 gros vol. in-8 br. 7 fr. 50 c.

———— Vocabulaire français et russe, ou Recueil des mots français et russes qui se rencontrent le plus fréquemment dans la conversation, dans lequel les mots russes sont représentés en caractères russes, avec leur prononciation figurée en caractères français; précédé d'un alphabet et d'un traité de prononciation russe, et suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France et de Russie. *Paris*, imprimerie royale, 1815, 1 vol. in-8 br. 4 fr.

MODÈLES d'Écriture russe. 1 fr. 50 c.

DICTIONNAIRES français-russe et russe-français de différens formats et de divers prix.

GREC MODERNE.

DAVID (*Jules*). Méthode pour étudier la langue grecque moderne, deuxième édition, 1 vol. in-8 br. 5 fr.

DEHÈQUE. Dictionnaire grec moderne français; suivi d'un double vocabulaire de noms propres d'hommes et de femmes, de pays et de villes. *Paris*, 1825, 1 gros vol. in-16 br. 10 fr.

MÉLANGES.

SAHLSTEDT. Grammaire suédoise, contenant les règles de cette langue établie sur l'usage actuel, avec l'approbation et d'après les ordres de l'Académie royale des sciences. *Paris*, 1823, 1 vol. in-12 br. 5 fr. 50 c.

CLAVIER. Histoire des premiers temps de la Grèce, depuis Inachus jusqu'à la chute des Pisistratides, pour servir d'introduction à la Description de la Grèce de Pausanias. *Paris*, 1822, 3 vol. in-8 br. 21 fr.

———— Description de la Grèce de Pausanias, traduction nouvelle, avec le texte grec collationné sur les manuscrits de la bibliothèque du Roi. *Paris*, 1814—1821, 6 vol. in-8 br. 72 fr.

COURIER (Paul-Louis). Prospectus d'une traduction nouvelle d'Hérodote, contenant un fragment du livre troisième et la préface du traducteur. in-8 br. 2 fr.

DAUNOU. Essai sur les garanties individuelles que réclame l'état actuel de la société. Troisième édition. *Paris*, 1822, 1 vol. in-8 br. 6 fr.

MÉON. Nouveau Recueil de Fabliaux et Contes inédits des poëtes français des XIIe XIIIe XIVe et XVe siècles. *Paris*, 1823, 2 vol. in-8, figures. 20 fr.

———— Le même sur grand raisin vélin. 40 fr.

———— Le même sur grand papier de Hollande. 40 fr.

O'KEEFFE (Miss). Les Patriarches ou la Terre de Chanaan, histoire en tableaux, tirée des Écritures saintes. *Paris*, 1819, 2 vol. in-12 br. 6 fr.

RUSSEL. Essai historique sur la constitution et le gouvernement anglais, traduit de l'anglais par A. Roy. *Paris*, 1821, 1 vol. in-8 br. 5 fr.

SUPPLÉMENT à la dernière édition du Théâtre des Grecs, par le *P. Brumoy*, ou Lettres critiques d'un professeur de l'université, sur la traduction des fragmens de Ménandre et de Philémon par *M. Raoul Rochette*. *Paris*, 1828, 1 vol. in-8 br. 5 fr. 50 c.

SALVERTE. Horace et l'empereur Auguste, ou Observations qui peuvent servir de complément aux commentaires sur Horace. *Paris*, 1825, 1 vol. in-8 br. 4 fr.

SOUS PRESSE.

GUIDE DE LA CONVERSATION en *grec moderne* et en français, en trois parties : la première contenant un vocabulaire de mots usuels par ordre alphabétique, la seconde, soixante dialogues sur différens sujets, et la troisième, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes, le tout suivi de la valeur des principales monnaies d'Italie, de France et de Grèce. 1 vol. in-16 br.

NOUVEAU DICTIONNAIRE allemand-français et français-allemand, précédé d'un traité de grammaire et d'un tableau des verbes irréguliers. 2 vol. in-8 br.

NOUVEAU DICTIONNAIRE allemand-français et français-allemand. 2 vol. in-18 br.

BARBERI. Nouveau Dictionnaire grammatical italien-français et français-italien, rédigé sur un nouveau plan, propre à faciliter la traduction de l'une à l'autre de ces deux langues. Deux volumes in-4°, chacun d'environ 1200 pages.

IMPRIMERIE DE J. SMITH,
rue Montmorency, n° 16.

